



**UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGÍA Y COMUNICACIÓN**

EL ARTE DE LA IDENTIDAD

**Tesis presentada por Raquel M.
Ortiz Rodríguez para la obtención
del grado de Doctor, bajo la
dirección del Profesor
Doctor José A. González Alcantud.**

Salamanca, marzo de 2008

El arte de la identidad. Una crítica del imaginario del jibarismo puertorriqueño a través de la literatura, la música y obras de arte.

*A Wilkins, por su solidaridad; a
Sofía, por su alegría; y a César
Ernesto, por su amor sin
condiciones.*

La doctoranda desea expresar su agradecimiento al Dr. José Antonio González Alcantud, por su sabiduría, generosidad y apoyo intelectual; a la Dra. Maritza Stanchi y al Dr. Alfonso R. Latoni, por su desinteresada defensa del derecho de la mujer a la educación y al desarrollo profesional; al Dr. Ángel Espina Barrio, por su compromiso con una Antropología Social Iberoamericana; a Alejandro Torres, por sus comentarios, cuestionamientos y correcciones; a María Domínguez, por compartir conmigo sobre su quehacer cultural; a mis padres, Sonia y Roque Ortiz y a mi abuela, Virginia González de Rodríguez, por su confianza en mí; a mis amigos Alakesha Murry, Enid Bonner, Iveliesse Malavé, Linda Leconte, Nelson Colón y Sunil Ramchandani, por apoyarme ciento por ciento en mi aventura académica; y a mi esposo, por ser amigo, compañero de estudios, defensor, etcétera.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
Justificación y significado del proyecto	2
Metodología y diseño experimental	7
Marco teórico	10
Sinopsis de la investigación	17
1. HISTORIA LARGA DE UNA MANIPULACIÓN: ANTECEDENTES Y DESARROLLO DEL JIBARISMO PUERTORRIQUEÑO	21
1.1 ¿Qué es el Caribe?	22
1.1.1 El papel de la <i>Plantación</i> en el Caribe	23
1.1.2 La deculturación de la <i>Plantación</i>	28
1.2 La Ilustración francesa: sus antecedentes, razones y resultados	31
1.2.1 El ambiente en 1789	33
1.2.2 La Revolución francesa de 1789	34
1.2.3 Los resultados de la Revolución francesa	35
1.3 Puerto Rico: el país de cuatro pisos	39
1.3.1 El primer piso: los puertorriqueños negros	40
1.3.2 El segundo piso: un mundo dominado por extranjeros y una cultura señorial y extranjeroizante	42
1.3.2.1 La doctrina de Monroe	48
1.3.3 El tercer piso: desde afuera y desde adentro	53
1.3.3.1 La política imperialista norteamericana	55

1.3.3.2 El Nuevo Trato	62
1.3.3.3 El Plan Chardón	63
1.3.4 El cuarto piso: la modernización-en-la-dependencia	66
1.3.4.1 La Compañía de Fomento Industrial y el Banco de Fomento	67
1.3.4.2 1947: Manos a la Obra	69
1.4 Conclusión	71
2. MITOS Y MITOLOGÍAS POLÍTICAS	73
2.1 La imaginación y el imaginario	73
2.1.1 El imaginario mítico y el símbolo	75
2.2 Las funciones de los mitos	76
2.2.1 Los mitos taínos	77
2.2.2 Mitos e ideologías	81
2.2.3 Los mitos políticos	85
2.4 Los cuatro mitos del imaginario político	87
2.4.1 La Conspiración	88
2.4.2 El Salvador	91
2.4.3 La Edad de Oro	94
2.4.4 La Unidad	97
2.5 Siglo XX: caos en el Caribe	99
2.5.1 La Conspiración: el año 1898, la invasión de los EE.UU. y los españoles “malos”	100
2.5.2 El Salvador: Luis Muñoz Marín y el Partido Popular Democrático	105
2.5.3 La Edad de Oro: los gloriosos tiempos de España	113
2.5.4 La Unidad: ¡Jíbaro sí, Yankee no!	118
2.6 Conclusión	124
3. LA CREACIÓN DEL MITO: EL JIBARISMO EN LA LITERATURA PUERTORRIQUEÑA	126
3.1 Amargo café: el contexto histórico del 2º piso	127

3.1.1 Antecedentes de la literatura jibarista: el criollismo romántico y Manuel Alonso, “padre” de la literatura “nacional”	132
3.1.2 Las montañas y el Partido Liberal Reformista	142
3.1.3 Desmantelar “la gran familia”	154
3.2 Cambia, todo cambia: contexto histórico del 3º piso	159
3.2.1 El discurso anti-español / anexionista y la división de “la gran familia”	168
3.3 Alabanza al jíbaro: las primeras tres décadas	170
3.3.1 Contexto histórico del jibarismo en la literatura puertorriqueña al principio del Siglo XX	176
3.4 Conclusión	186
4. EL PAPEL DEL JÍBARO EN LA LITERATURA, LA MÚSICA Y EL ARTE CÓMPLICE DE LA MANÍA HISPANOFÍLICA	189
4.1 La hispanofilia y su relación con el jibarismo	189
4.1.1 La construcción del jibarismo literario por el poeta nacional: Luis Lloréns Torres y “Valle de Collores”.	193
4.1.2 ¿Quién era Luis Lloréns Torres?	196
4.1.3 La décima	198
4.1.4 Análisis de “Valle de Collores”	201
4.2 El contexto histórico del jibarismo en el arte puertorriqueño	207
4.2.1 El arte de recordar	207
4.2.2 El Siglo XX	209
4.2.3 ¿Quién era Ramón Frade?	212
4.2.4 Análisis de <i>El pan nuestro</i>	212
4.2.5 Culto a <i>El pan nuestro</i>	217
4.3 Música y memoria: el jibarismo en la música puertorriqueña en los treinta	221
4.3.1 ¿Quién era Rafael Hernández?	224
4.3.2 El bolero	229
4.3.3 Un triste lamento	232

4.3.4	Análisis de “Lamento borincano”	234
4.3.5	Conclusiones	240
5.	EL JIBARISIMO EN LA DIÁSPORA: A [DES]MONTAR LA GUAGUA AÉREA	244
5.1	La creación de ELA: el contexto histórico del 4º piso	246
5.1.1	Los populares al poder	251
5.1.2	El Estado Libre y / o Asociado	252
5.2	La institucionalización del jíbaro	254
5.2.1	El arte gráfico puertorriqueño: cómo grabar la memoria	257
5.2.2	El Instituto de Cultura Puertorriqueña	260
5.3	El ICP hacia Nueva York: sembrando la semilla	264
5.3.1	El Museo visita al ICP: 1969	267
5.3.2	El movimiento <i>Nuyorican</i> y El Taller Boricua	269
5.3.3	Ejemplos icónicos del movimiento <i>Nuyorican</i>	271
5.4	Arte público en Nueva York: el jibarisimo ayer y hoy	273
5.4.1	El contexto histórico y socio-cultural de los murales comunitarios puertorriqueños	284
5.4.2	Cityarts	288
5.5	Arte público que batalla contra la perversidad	289
5.5.1	Calles de la diáspora	292
5.5.2	La violencia cultural	293
5.5.3	La ideología perversa del jibarisimo	295
5.6	Murales que gritan: manifestaciones efímeras que María Domínguez ayuda a crear	299
5.6.1	Lugar, derecho de propiedad e iconografía	299
5.6.2	Análisis de <i>Nuestro barrio</i>	302
5.6.3	Análisis de <i>El pueblo cantor</i>	307
5.6.4	Análisis de <i>Baile bomba</i>	313
5.7	Conclusión	318
	CONCLUSIÓN	321

La violencia en sociedades perversas	321
Nuevos caminos hacia viejos objetivos	326
El jibarismo narcisista	327
Reflexiones relacionadas con el proceso de aprendizaje	328
BIBLIOGRAFÍA	330
APÉNDICE DE IMÁGENES	352

INTRODUCCIÓN

Toda sociedad compleja tiene un centro político que se compone de una élite que gobierna y unos símbolos que expresan lo que en verdad está gobernando. Tales símbolos son necesarios porque la autoridad política necesita una referencia cultural que la defina y promueva sus reclamaciones de poder y legitimación. La élite gobernante justifica su existencia y ordena sus acciones con cuentos, ceremonias, insignias; formalidades heredadas o inventadas con el propósito de señalar al centro; lo cual le otorga su aura de estar auto-vinculada en la misma manera que el mundo está construido.¹ Tales símbolos –que incluyen manifestaciones como la poesía, la música y el arte plástico– facilitan el desarrollo y la retención de la cualidad “sagrado inherente” de la autoridad central. Por ello, para entender una sociedad como la puertorriqueña, plagada con signos y rituales de dominación, es esencial entender su centro, sus símbolos y sus conceptos.

Basada en el argumento de que las obras de arte son símbolos que facilitan la conservación de la memoria y un análisis crítico de la cultura, nos ha interesado realizar un estudio del imaginario puertorriqueño (la ideología *jibarista*) en tres obras canónicas: el poema “Valle de Collores” de Luis Lloréns Torres, la canción “Lamento borincano” de Rafael Hernández, y el cuadro *El pan nuestro* de Ramón Frade. Luego, partiendo de nuestro análisis del imaginario jíbaro, hemos analizado como la artista puertorriqueña María Domínguez, que vive y trabaja en Nueva York, crea una memoria polisémica basada en su experiencia personal y colectiva en las paredes de las calles nuyorriqueñas a través de tres murales públicos: *Nuestro barrio*, *El pueblo cantor* y *Baile bomba*. Entendemos que los murales de Domínguez logran dar voz a los puertorriqueños de la diáspora mientras rescatan fragmentos de la memoria de lo conocido y también de lo olvidado o negado. Éstos crean textos que nos ofrecen una identidad que ha sido excluida o marginalizada en otras identidades.

En este estudio hemos indagado en cómo un poeta, un compositor, un pintor y una muralista “graban” una historia basada en su experiencia personal y colectiva. Demostramos que, a través de sus obras los tres artistas nos brindan un acceso íntimo a la cultura puertorriqueña dominante. Para ello, estudiamos la creación (1849) y recreación (1930s) de la ideología jíbarista orquestada por la élite

¹ Clifford Geertz, *La interpretación de las culturas* (Barcelona, 2001).

colonial a través de la cultura oficial. Con esta información nos hemos acercado al papel que juega la memoria colectiva y la memoria individual en la creación de obras de arte y hemos investigado la *memoria rota* de los puertorriqueños. También, hemos examinado el deseo y la negación de una identidad jibarista creada por una élite que excluye y niega su realidad caribeña. En adición, hemos establecido la manipulación de tal jibarismo en la diáspora como una forma alternativa de poder para la élite puertorriqueña más allá de sus fronteras nacionales. Por último, hemos considerado con mucha atención las identidades alternativas nacidas en la diáspora, las cuales cuestionan y convierten y / o modifican al jibarismo a través del análisis de tres obras del arte público de una artista nuyorriqueña.

¿Qué importancia tiene una investigación de la poesía, la música y el arte plástico que utiliza la memoria como punto de partida? ¿Podemos profundizar y clarificar algunas de las relaciones entre la memoria individual y la memoria colectiva a través de obras de arte? ¿Cuál es la relación entre memoria, cultura dominante, cultura popular e ideología? ¿Qué es el jibarismo y cómo ha sido su origen o fundación / invención socio-histórica? ¿Cómo se ha creado el jibarismo y con qué propósito? ¿Es posible reconocer y denunciar la violencia del Estado a través de obras de arte? ¿Es la sociedad puertorriqueña una sociedad perversa-narcisista? ¿Qué es “el arte de bregar” y cómo se utiliza en Puerto Rico? Estas son algunas de las preguntas que hemos intentado contestar en este estudio.

Las obras que hemos dilucidado son textos llenos de memoria e información que provocan fuertes emociones y reacciones. Ellas nos piden un análisis profundo y, por su tema, nos conducen a reflexionar y cuestionar en niveles múltiples las manifestaciones del jibarismo en Puerto Rico y en la diáspora a principios del Siglo XX y en pleno Siglo XXI. Por consecuencia, ésta investigación ha sido una aventura entre la poesía, la música, el arte plástico y la crítica social; de esta forma hemos pretendido contribuir al análisis profundo, complejo y dinámico de la memoria, la cultura y la ideología jibarista.

Justificación y significado del proyecto

¿Por qué cuestionar al jibarismo a través de una investigación antropológica del imaginario de la poesía, la música y el arte puertorriqueño? Tradicionalmente, los críticos literarios y sociólogos de la literatura han dominado el análisis de la poesía y, más reciente,

la música puertorriqueña.² Los estudios, con un enfoque literario, nos han brindado poca descripción etnográfica del cuestionamiento de la cultura o cómo la visión dominante es construida y / o contestada. Además, una gran cantidad de investigaciones realizadas en los siglos XX y XXI han partido de la invasión de los Estados Unidos de América (en adelante, EE.UU.) a la isla de Puerto Rico en 1898 y, como resultado de ésta, la marginalización de la élite colonial (en su mayoría hacendados³ del café y la caña). En consecuencia, el estudio de la cultura puertorriqueña ha sufrido y sigue sufriendo una descontextualización de la política e historia mundial de los siglos XVIII y XIX. El resultado ha sido no sólo una visión o contextualización insular de la identidad puertorriqueña, sino también una negación de la cultura, la memoria y la identidad caribeña de ésta.

En reacción a su desplazamiento del poder después de la invasión norteamericana de 1898, los hacendados criollos declararon la guerra contra el “americanismo” de Puerto Rico: montaron una campaña ideológica para luchar por y conservar los valores culturales de su clase. José Luis González explica que los hacendados crearon una ideología basada en el pasado –un “jibarismo”– que:

[...] pretende oponer las supuestas virtudes de su pasado idealizado a los males reales e imaginarios de un presente caracterizado, entre otras cosas, por la destrucción de muchos valores tradicionales de la burguesía criolla ahora marginada. (González, 1989:64)

La ideología jibarista exalta los valores católicos e hispánicos, está íntimamente relacionada con la tierra y se fundamenta en una sociedad hegemónica creada y controlada por los hacendados y los criollos profesionales⁴ (González, 1989:35, 64; Ferrao, 1993: 64). Luis Ángel Ferrao apoya la posición asumida por González y profundiza en

² Ejemplos contemporáneos son los críticos literarios Juan Otero Garabís, *Nación y ritmo: “descargas” desde el Caribe* (San Juan, 2000), Juan Flores, *From Bomba to Hip-Hop: Puerto Rican Culture and Latino Identity* (New York, 2000), y el sociólogo Ángel G. Quintero Rivera, *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música tropical* (San Juan, 1999).

³ Los hacendados son dueños de plantaciones de azúcar, y en un número menor, café. Ángel. G. Quintero Rivera plantea que los hacendados de Puerto Rico, por su control de la tierra, alcanzaron una posición de hegemonía cultural, que creó una cultura “señorial basada en la deferencia y el paternalismo” (Quintero Rivera, 1986: 18, 20).

⁴ Los criollos son los puertorriqueños nacidos en la isla de Puerto Rico de padres españoles.

lo que constituye la mirada hegemónica de los puertorriqueños y como la implantaron a principios del Siglo XX:

[...] la visión y el proyecto de una nacionalidad, fundamentada en un acendrado hispanismo que todos ellos de una forma u otra adoptaron, respondió al hecho de que muchos eran los sucesores de la antigua élite española desplazada del poder por los norteamericanos. Como sucesores de esa élite se encargaron de exaltar el mundo y los valores de sus padres y abuelos, a la vez que articular un proyecto para justificar su propia situación social. (Ferrao, 1993: 60)

Consecuentemente, a principios del Siglo XX los intelectuales criollos,⁵ quienes tenían un gran interés en imponer un sentimiento de colectividad en la Isla, abrazaron y promovieron una perspectiva hispanista señalando a España como la Madre Patria, lo cual era un paso clave para la creación de una nacionalidad puertorriqueña⁶ (Ferrao, 1993: 51). Asimismo, escritores, músicos y artistas visuales asumieron un papel de resistencia luchando en contra de las agresiones culturales de los EE.UU. —lo cual entendieron como una fuerza que amenazaba las “prerrogativas espirituales” de la clase dominante— a través de expresiones afirmativas de lo criollo.⁷

No fue hasta la década los sesenta que surgió un fuerte cuestionamiento de la identidad jíbara. Éste fue impulsado por los

⁵ En relación con la ideología de la élite, Quintero Rivera explica que en Puerto Rico, ya hacia el último quinquenio del Siglo XIX, la clase de hacendados había logrado representar sus intereses como los intereses generales del país, a través del concepto de la “gran familia puertorriqueña”, frente al arbitrario y extranjero poder colonial. Por ende, la generalización social de sus intereses fue circulando más alrededor de este sentimiento que de una filosofía social (Quintero Rivera, 1986: 35).

⁶ Ferrao profundiza a cerca de este fenómeno, que él identifica como *hispanófilo*, el cual nació en la Isla a principios del Siglo XX con los discursos de José de Diego y ganó fuerza en las décadas de 1920 y 1930. Esta ideología se reflejaba tanto en discusiones académicas y políticas como en la producción cultural. Los miembros más autorizados de la élite intelectual, inmersos en la urgente tarea de definir los parámetros de la identidad puertorriqueña y deseosos por dotar a su pueblo de una conciencia clara de su origen histórico, creyeron encontrar en el elemento español, europeo y occidental la piedra angular sobre la cual se sostenía la nacionalidad puertorriqueña (Ferrao, 1993: 46).

⁷ Con respecto a la producción artística puertorriqueña, José A. Torres Martinó, en su ensayo “El arte puertorriqueño de principios del Siglo XX,” explica que los hacendados “[...] utilice los recursos culturales a su alcance para defender sus fueros. Las fuerzas disolventes del imperialismo obligan a la clase en declive a orientarse en lo político hacia el independentismo, al par que promueve, como arma defensiva en el plano cultural, el tantas veces mencionado jibarismo de acento nostálgico que asoma en el teatro, la novela, la poesía, la música y la pintura de la época” (Torres Martinó, 1998: 66).

escritos contestatarios de Isabelo Zenón Cruz⁸ y José Luis González.⁹ Zenón Cruz y González rechazaron la “jibaridad” como el símbolo más representativo de la identidad nacional puertorriqueña; cuestionaron así un peligroso mito engañoso. Según González el “jibarismo” de la élite es una manifestación de sus prejuicios raciales y sociales. Además, relacionado con la poca importancia concedida a la herencia africana en Puerto Rico, González planteaba que el racismo esencial de la clase dirigente insular había hecho todo lo posible por soslayar, ocultar o deformar su importancia en la cultura puertorriqueña (González, 1989: 74). Mostró lo problemático de tal mito dado que:

[...] los escritores más representativos de la burguesía criolla en el siglo XX hayan hecho lo que no hicieron los del siglo anterior: ver en el campesinado fundamentalmente blanco –es decir, en el “jíbaro”– la encarnación más depurada del “alma nacional”. (González, 1989: 75)

Desde ese entonces, los trabajos realizados por Enrique A. Laguerre,¹⁰ Juan Flores,¹¹ Emmanuel Dufrasne-González,¹² y Juan Gelpí,¹³ entre otros, han cuestionado la ideología del jibarismo en la literatura y en el imaginario puertorriqueño. Específicamente relacionado con el arte plástico y la identidad, investigaciones recientes realizadas por los antropólogos puertorriqueños Arlene Dávila¹⁴ y Jorge Duany¹⁵ han abierto el camino a un cuestionamiento antropológico de la cultura del jíbaro blanco como la cultura popular por excelencia.

⁸ *Narciso descubre su trasero. El negro en la cultura puertorriqueña* (Humacao, 1975) vol. 1 y 2.

⁹ *Literatura y sociedad en Puerto Rico. De los cronistas de indias a la Generación del 98* (Ciudad de México, 1976) y *El país de cuatro pisos y otros ensayos* (San Juan, 1980).

¹⁰ *El jíbaro de Puerto Rico: símbolo y figura* (Connecticut, 1968).

¹¹ *The Insular Vision: Pedreira's Interpretation of Puerto Rican Culture* (Nueva York, 1978).

¹² “Aerofobia”, en *Claridad* (San Juan, aug. 23-29, 1996: 25).

¹³ *Literatura y paternalismo en Puerto Rico* (Río Piedras, 1993).

¹⁴ *Sponsored Identities* (Filadelfia, 1997) y “Local/Diasporic Taínos: Towards a Cultural Politics of Memory, Reality, and Imagery”, en *Taino Revival: Critical Perspectives on Puerto Rican Identity and Cultural Politics* (Nueva York, 1999).

¹⁵ *Puerto Rican Nation on the Move: Identities on the Island and in the United States* (Chapel Hill, 2002) y “Imagining the Puerto Rican Nation: Recent Work on Cultural Identity”, *Latin American Research Review* 31 (3), 1996: 248-67.

Relacionado con la representación visual del jibarismo en la diáspora, el arte nuyorriqueño ha recibido poca atención académica. Actualmente, hay sólo tres tesis doctorales importantes que estudian tal tema: “Puerto Rican Art in New York: The Aesthetic Analysis of Eleven Painters and their Work” (New York University, 1984), de Patricia L. Wilson; “‘In the Tradition of Revolution’: The Socio-Aesthetics of Black and Puerto Rican Arts Movements, 1962-1982” (Emory University, 2001), de Michelle Joan Wilkinson; y “Nuyorican Vanguards, Political Actions, Poetic Visions: A History of Puerto Rican Artists in New York, 1964-1984” (City University of New York, 2005), de Yasmín Ramírez. La mayoría de las publicaciones relacionadas con el arte nuyorriqueño existen en catálogos de exhibiciones de arte de América Latina o en historias generales del arte puertorriqueño. *Painting and Sculpture of the Puerto Ricans* (1978), de Peter Bloch, tiene unos capítulos dedicados a artistas puertorriqueños activos en Nueva York en las décadas de 1960 y 1970. Los ensayos escritos por Marimar Benítez, “The Special Case of Puerto Rico” en *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970* (1988) y Susana Torruella, “Los artistas puertorriqueños en Los Estados Unidos: solidaridad, resistencia, identidad”, en *Puerto Rico –arte e identidad* (1998) tienen información de artistas puertorriqueños en Nueva York en las décadas de 1970 y 1980. La “Annotated Chronology” de Diógenes Ballester en *Taller Alma Boricua: Reflecting on Twenty Years of the Puerto Rican Workshop* (1990) es una fuente sobre la historia de Taller Boricua, el primer espacio para artistas en El Barrio. Las obras *Dimensions of the Americas: Art and Social Change in Latin America and the United States* (1994), de Shifra M. Goldman, y *Mixed Blessings: New Art in a Multicultural America* (1990), de Lucy Lippard, explican cómo el arte puertorriqueño y los artistas puertorriqueños han sobrevivido en los EE.UU. en comparación con otros grupos étnicos.

A la vez, si el arte nuyorriqueño ha recibido poca atención, el muralismo puertorriqueño en Nueva York sufre de un total abandono. No hay ni una tesis doctoral que se concentre en el tema. Para el muralismo puertorriqueño la obra clásica de Eva Cockcroft, James Weber y James Cockcroft, *Towards a People's Art: The Contemporary Mural Movement* (1977) ha sido fundamental para entender el contexto socio-cultural del nacimiento de los murales contemporáneos de la década de los sesenta. Mientras tanto, *Dimensions of the Americas: Art and Social Change in Latin America and the United States* de Goldman, explora la relación entre

el muralismo mejicano, el WPR y el muralismo puertorriqueño. El catálogo de Philip Pocock *The Obvious Illusion: Murals from the Lower East Side* (1980) y el ensayo de Liz Sevckenko, “Making Loisaida: Placing Puertorriqueñidad in Lower Manhattan”, en *Mambo Montage The Latinization of New York* (2001) han ayudado inmensamente con información del muralismo en el Lower East Side. Por último, el ensayo de Elsa B. Cardalda Sánchez y Amílcar Tirado Avilés, “Ambiguous Identities: The Affirmation of Puertorriqueñidad in the Community Murals of New York City” en *Mambo Montage: The Latinization of New York* (2001) fue el catalizador de nuestra investigación del arte público nuyorriqueño que empezó en la primavera de 2003.

Una investigación dirigida a la desconstrucción del jibarismo, utilizando obras de arte como punto de partida, es crucial para el propio rescate de la identidad y la desmitificación de la realidad social, racial y cultural de Puerto Rico. Es sólo a través de la desconstrucción de las obras canónicas del jibarismo que podemos lograr una mejor comprensión de la verdadera diversidad de los puertorriqueños en la Isla y la diáspora. A la vez, entendemos que como los mecanismos de formación de la conciencia son complejos y no se rigen por criterios de transparencia lógica, seguimos prisioneros en la “caverna platónica” que nos vuelve víctimas de nuestra razón y de nuestros sentimientos, atrapados entre la verdad y el simulacro (González Alcantud, 2004: 10). Aunque la desconstrucción de la identidad es dolorosa, a la vez es válida y esencial para desenmascarar las fuerzas que crean, impulsan y controlan la cultura puertorriqueña –un fenómeno cultural que los puertorriqueños en la Isla y la diáspora han internalizado y extendido a múltiples aspectos de su producción cultural desde principios del Siglo XX. Por lo anterior, hace falta cuestionarle con el propósito de descubrir la diversidad verdadera en contraposición de la aceptación mansa de un estereotipo simplista que ha dado forma a uno que otro discurso de la “puertorriqueñidad”.

Metodología y diseño experimental

La cultura es una manifestación más del teatro político e ideológico. Frecuentemente, ha sido estudiada sin conexiones, fuera de su contexto histórico, dividida y subdividida para hacer imposible el entendimiento de su totalidad.¹⁶ Ello ha facilitado que las manifestaciones culturales hayan sido y sean manipuladas, o hasta

¹⁶ Edward W. Said, *Cultura e imperialismo* (Barcelona, 2001).

“inventadas”,¹⁷ lo que nos ha llevado a malentender y seguir malentendiendo su importancia para la identidad colectiva.¹⁸ La cultura –y por lo tanto todas sus manifestaciones– se basa en la historia¹⁹ y por eso es “injusto” interpretarla en un vacío.

El arte, como manifestación cultural, forma parte contextual de todas las sociedades humanas dado que afecta a todas las personas, en cualquier colectivo social o cultural. Es decir, las obras de arte poseen un sentido histórico individual y colectivo²⁰ y se ubican en un espacio y en un tiempo determinado. Son textos visuales que los usuarios tienen que aprender a leer y, a través de su lectura, aprender algo del artista y su cultura.²¹ Consecuentemente, y basados en el argumento de que las obras de arte son símbolos que facilitan la conservación de la memoria, nos interesa realizar un análisis crítico de la cultura puertorriqueña por medio de obras de arte.

Como hipótesis de este estudio hemos planteado que, en primer lugar, la identidad puertorriqueña ha sido creada (1849), recreada (1930s) y exportada (1970s) por una élite narcisista interesada en la manipulación de una identidad nacional para su propio beneficio. En segundo lugar, hemos mostrado que hoy día hay obras de arte que no sólo cuestionan la identidad oficial de los puertorriqueños, sino ofrecen una identidad puertorriqueña que ha sido excluida o marginalizada en la identidad de la élite colonial. Utilizando nuestras dos hipótesis hemos intentado dilucidar la relación entre la memoria individual y la memoria colectiva, la ideología y la cultura.

De ésta forma, utilizando un enfoque geertziano, nos hemos propuesto hacer una investigación antropológica de la recreación del imaginario puertorriqueño con el fin de entender el malestar en la cultura puertorriqueña.²² Nuestro estudio se enfocó en la investigación que los artistas hacen de los hombres y las mujeres, el proceso de la creación, el fenómeno artístico y el uso de las obras en

¹⁷ Eric Hobsbawm y Terence Ranger, *The Invention of Tradition* (Cambridge University Press, 1989).

¹⁸ “[...] en Puerto Rico se nos ha ‘vendido’ durante más de medio siglo el mito de una homogeneidad social, racial y cultural que ya es tiempo de empezar a desmontar... no para ‘dividir’ al país, como piensan con temor algunos, sino para entenderlo correctamente en su objetiva y real diversidad” (González, 1989: 25).

¹⁹ James Fentress y Chris Wickham, *Memoria social* (Madrid, 2003).

²⁰ Paul Ricoeur, *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido* (Madrid, 1999).

²¹ Clifford Geertz, *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de la cultura* (Barcelona, 2004).

²² Sigmund Freud, *El malestar en la cultura* (Madrid, 1998).

sus distintos niveles contextuales porque un artista verdadero es un investigador de la condición humana (Sanmartín, 2004: 18-19).

Hemos cuestionado así la memoria rota de los puertorriqueños,²³ mientras a su vez hemos desenredado el papel crucial que juega el olvido para los puertorriqueños en la Isla y la diáspora.²⁴ Hemos determinado que lo establecido como la ideología del jibarismo ha logrado ser “una salida simbólica” a las emociones agitadas que provocan un desequilibrio social en Puerto Rico y la diáspora.

Para efectos de esta investigación hemos partido del análisis de artículos, ensayos crítico literarios, históricos y políticos relativos al jibarismo. Primero, hemos examinado tres obras canónicas y sus contribuciones al jibarismo puertorriqueño con el propósito de analizarles y contextualizarles en relación con la memoria, la cultura y la ideología narcisista del jibarismo. En adición, partiendo de un análisis socio-cultural de las obras, hemos investigado tal música, poesía y arte plástico para entender su papel en la construcción y / o reconstrucción de la cultura, la memoria y la ideología, tanto en la Isla como en la diáspora. Luego, a través de un análisis hermenéutico, hemos estudiado en detalle tres obras de arte público de la artista nuyorriqueña María Domínguez. Para ello, hemos empleado las técnicas de la observación participante y de la entrevista a profundidad con Domínguez, así como entrevistas semiabiertas con trabajadores culturales e intelectuales que residen y trabajan en la diáspora y en Puerto Rico.

²³ Arcadio Díaz Quiñones, *La memoria rota* (San Juan, 1996).

²⁴ Marc Augé, *Las formas del olvido* (Barcelona, 1998).

Marco teórico

“[...] aquí radica la relevancia social del arte: siempre trabaja en la educación del espíritu de la época, pues convoca a esas figuras que más faltan al espíritu de la época.”

Carl Jung

“[...] el público no necesita lo que ya se ha conseguido. Lo que necesita es un objeto lo bastante rico como para reflejarse en él, lo bastante rico, incluso, para, una vez se haya visto reflejado, profundiza en él.”

Clifford Geertz

Cualquier estudio de arte implica una investigación del arte en relación con la sociedad, la historia, la cultura o la economía. José Alcina Franch argumenta que la Historia del Arte ha sido y sigue siendo una historia de formas artísticas (proposiciones canónicas y normas estructurales) que generalmente emplean los artistas para representar su mundo estético, pero que no logra traspasar el nivel de los datos singulares en la cultura (Alcina Franch, 1982: 18, 90, 128). Por lo tanto, usualmente los historiadores del arte se limitan a hacer una historia de acontecimientos sin intentar otro tipo de análisis: empírica y positivista, la historia del arte tradicional se muestra en extremo desconfiado frente a toda teoría y toda interpretación profundizada de las obras (Alcina Franch, 1982: 129). Tristemente, muchas veces la Historia del Arte resulta en una historia de los cánones artísticos, una historia matematizada, racionalizada, y “formalizada”: una reglamentación del lenguaje artístico que incluye lo “normal” o lo “bello” y excluye lo “anormal” y lo “feo” (Alcina Franch, 1982: 90). Desgraciadamente, hasta cierto punto, el arte se describe en todas partes por medio de términos profesionales (*craft terms*) –en términos de progresiones tonales, relaciones cromáticas o formas prosódicas– que limitan un análisis de las obras de arte a un análisis de los aspectos formales de unas obras de arte (Geertz, 1994: 118). Por su parte, la Sociología del Arte se interesa por las características típicas y recurrentes del arte y la sociedad, pero no se interesa por los aspectos únicos de las obras. A la vez, la Antropología del Arte²⁵ nos brinda la oportunidad de desarrollar y explorar, entre

²⁵ “El proyecto que podríamos llamar ya Antropología de Arte tiene pretensiones totalizadoras [...]” (González Alcantud, 1989: 348, cursiva en el original).

otras cosas, los siguientes enfoques: 1. las funciones y los usos sociales del arte; 2. la figura del artista; 3. las relaciones entre el Arte y la estructura social; y 4. las relaciones entre el Arte y los procesos mentales. En consecuencia, una ciencia social como la Antropología que enfoca en el fenómeno artístico, el proceso de la creación y el uso de las obras en sus distintos niveles contextuales es sumamente útil para entender al ser humano y su cultura.

La Antropología del Arte se ha desarrollado desde un análisis del significado del Arte en las sociedades “primitivas”. Este análisis ha estado basado en el interés de cómo interpretar las interacciones entre los niveles locales donde se producen las obras, donde viven y actúan los artistas y los efectos sobre los niveles locales de los artistas y sus obras en el proceso de mundialización (Méndez, 2003: VII):

[...] el primer reto con el que tuvo que enfrentarse la Antropología del Arte consistió en inscribir en la Historia, y no en sus márgenes, la especificidad de artes y artistas “primitivos” teniendo en cuenta las características de sus sociedades, de sus sistemas estéticos, y de las funciones sociales en ellas atribuidas a artes y artistas. Consistió también en demostrar que el Arte es un hecho social universal multiforme que no puede ser aprehendido desde categorías estéticas o teorías sobre el arte occidentales al ser éstas deudoras de nuestro particular desarrollo histórico. (Méndez, 2003: IX)

Desdichadamente, las artes plásticas no han sido un foco de interés prioritario para la Antropología, sino ha ocupado una posición periférica. A finales del Siglo XIX y a principio del Siglo XX los antropólogos –influenciados por el darwinismo y el concepto de “raza”– investigaron el arte de los “salvajes”. Utilizando un método comparativo, éstos evolucionistas, difusionistas y particularistas²⁶ acumularon, clasificaron y compararon elementos que caracterizaban diversos grupos humanos para analizar la supuesta “progresiva evolución de la cultura” sin fijarse en el contexto histórico-cultural que produjo tal cultura material.

No fue hasta los 1920s que los objetos etnográficos pasan por una metamorfosis a Arte “primitivos” y logran estatus científico como

²⁶ Lourdes Méndez explica que aunque las primeras sistematizaciones sobre el arte “primitivo” surgieron a finales de 1880, había referencias a las artes en obras de E. B. Tylor y L. H. Morgan anterior esa fecha. A la vez, por el escaso material etnográfico fiable sobre el arte “primitivo”, ambos basaron sus intentos de explicar el progreso de la humanidad en el terreno artístico en escritos de desigual calidad descriptiva redactados por viajeros, comerciantes o misioneros, y en los objetos etnográficos acumulados en los modernos museos europeos y americanos (Méndez, 2003: 4).

“testigos” de una historia, una cultura y una sociedad. Por lo tanto, la primera monografía antropológica sobre el Arte “primitivo”, *Primitive Art* (1927) de Franz Boas, es una aproximación (fundamentalmente técnica) al Arte de algunos grupos étnicos de la costa del Pacífico-Norte de América del Norte. Boas, quien propone un relativismo cultural y se niega a aceptar que existen culturas superiores o inferiores a otras, aborda sistemáticamente el estilo y los elementos formales en el Arte, la representación, el simbolismo y los convencionalismos artísticos: enfoca en las dos dimensiones artísticas, la forma sola y las ideas relacionadas con las formas (Boas, 1955: 13). A través de su escritura, interesado en las interacciones entre la cultura y la personalidad individual, Boas intenta descubrir los rasgos fundamentales del Arte “primitivo” en su contexto socio-histórico. A la vez, Boas tiene serias dudas sobre si fuera posible dar una explicación adecuada de los orígenes de los estilos “primitivos”, pues entiende que son excesivamente complejos en su desarrollo. Entendía Boas que a lo único que podíamos aspirar los antropólogos es a desenredar el comportamiento de los artistas, lo que a su vez nos ayudaría a entender lo que está pasando en la mente de estos (Boas, 1955: 155). Pero, el estudio de Boas no considera el impacto de la colonización sobre las artes o la emergencia en ellas del sistema estético occidental. Además, aunque la obra de Boas nos ofrece datos y ejemplos de obras de arte, nunca nos brinda interpretaciones.

En la década de los cincuenta, los enfoques antropológicos sobre el Arte se multiplican (estructuralista, semiótico y simbólico). Según Lourdes Méndez:

[...] la Antropología asumirá la necesidad de buscar en cada sociedad cuál es la base conceptual del Arte y el sentido que tienen las obras así designadas para sus miembros. Partiendo de la idea según la cual el Arte es uno de los intentos de ordenar el entorno sensible que se impone a los individuos, se analizará el contenido estético de los objetos teniendo en cuenta los símbolos que transmiten, su relevancia para cada cultura, y su contexto de producción y consumo. (Méndez, 2003: 56)

Y, ya para la década de los sesenta, la Antropología fue profundamente influenciada por un paradigma estructuralista anti-hegeliano y fenológico interesado en una nueva interpretación de Karl Marx, Sigmund Freud y Nietzsche. Era una Antropología que rompió con la historicidad y dio primacía a la estructura —una lógica interna— y el sistema, enfocando en los procesos mentales utilizados para clasificar y ordenar el universo de grupos humanos a través de un análisis de la estructura del lenguaje y del pensamiento

cognoscitivo. El afán del estructuralismo en la comunicación amplificaba el interés por los aspectos simbólicos de las culturas, y específicamente, en el contenido simbólico de los productos artísticos. Esto resulta en aproximaciones estructuralistas y simbólicas al Arte y un análisis de la función y el sentido de una obra; más el objeto de arte en sí mismo y los mensajes que transmite (Méndez, 2003: 59).

Después de Boas, fue el antropólogo Claude Lévi-Strauss quien más se preocupó por el estudio del Arte. Y, aunque él trabaja el tema en varias obras, es en el texto *La pensée sauvage* (1962) donde más elabora su teoría estructuralista del Arte. Para Lévi-Strauss el Arte – un productor de signos– se sitúa entre el conocimiento científico y el pensamiento mítico o mágico y mantiene una relación sensible (y no totalmente arbitraria) entre el signo y el objeto (Lévi-Strauss, 1969: 22).²⁷ Él ve al artista como un *bricoleur*²⁸ que utiliza residuos de objetos o de obras humanas para crear nuevos productos a los que da un nuevo significado. Lévi-Strauss explicaba el proceso de la creación artística de una obra de arte (la reconstrucción) como una realización mediante la articulación de tres niveles de inferencia: la ocasión (el modelo), la ejecución (la materia) y el destino (los usuarios) (Lévi-Strauss, 1969: 27). También, propone que una obra de arte siempre es un modelo reducido que simplifica y facilita la comprensión del todo de un modo global (Lévi-Strauss, 1969: 23).

Además, plantea que una obra de arte –como un mito– no existe sola, sino existe con relación a otras obras de arte que determinan su producción dado que constituyen un punto de referencia (Méndez,

²⁷ “[...] the analysis helps us to see why we are inclined to think of myths both as systems of abstract relations and as objects of aesthetic contemplation. The creative act which gives rise to myths is in fact exactly the reverse of what gives rise to works of art. In the case of works of art, the starting point is a set of one or more objects and one or more events which aesthetic creation unifies by revealing a common structure. Myths travel the same road but start from the other end. They use a structure to produce what is itself an object consisting of a set of events (for all myths tell a story). Art thus proceeds from a set (object + event) to the *discovery* of its structure. Myth starts from a structure by means of which it *constructs* a set (object + event)” (Lévi-Strauss, 1969: 26, cursiva en el original).

²⁸ Lévi-Strauss destaca como el *bricoleur*, a quien define como alguien que trabaja con sus manos y usa métodos cuestionables en relación con un artesano, es como un ser que trabaja con un material limitado (y muchas veces inadecuado), que funciona, sobrevive y crea dentro de los límites. Plantea que es conocido que el artista es una mezcla de un científico y un *bricoleur* porque, con sus destrezas él o ella construye un objeto material que también es un objeto de sabiduría (Lévi-Strauss, 1969: 16, 19, 22).

2003: 64). A la vez, en su análisis, excesivamente abstracto y formalista, no investiga las interpretaciones que los diferentes actores sociales pueden hacer del Arte, su historicidad en las diversas sociedades, el proceso seguido por los artistas, o los condicionantes sociales que afectan a los artistas mientras crean sus obras.

Es en 1973 que Clifford Geertz, en su obra *The Interpretation of Cultures*, propone un concepto semiótico de la cultura:

Creando con Max Weber que el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido, considero que la cultura es esa urdimbre y que el análisis de la cultura ha de ser por lo tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones. Lo que busco es la explicación, interpretando expresiones sociales que son enigmáticas en su superficie. (Geertz, 2001: 20)

Geertz no entiende la cultura como un sistema abstracto y ordenado derivado de estructuras ocultas, sino argumenta que la lógica de todo sistema cultural proviene de cómo se organiza en él la acción y por eso nos ofrece un conjunto politético de actitudes para plantear una Antropología interpretativa. Por consiguiente, Geertz se aleja radicalmente de una Antropología científica basada en la metodología estructuralista de Leví-Strauss. Para Geertz, tan pronto que la conducta humana es vista como una acción simbólica (una acción que significa algo), se pierde la razón de si la cultura es una conducta estructurada o una estructura de la mente, o una mezcla de las dos cosas.

En consecuencia, lo importante es investigar el sentido y el valor de la conducta humana. Él propone que a través del estudio de los actos sociales la Antropología podría desentrañar los significados culturales de “leer” una cultura. El enfoque geertziano promueve una concepción textual de la cultura y una interpretación de parte del antropólogo. Geertz, utilizando un concepto semiótico de cultura basado en una interpretación en busca de significados (cómo los signos significan), plantea el Arte en términos de un “sistema cultural”. Propone que el arte no es una ciencia formal como la matemática, sino una ciencia social en la que hace falta una mirada que tome en consideración la historia natural de los signos y símbolos. Para lograr que la semiótica tenga un uso eficaz en el estudio del arte, se propone renunciar a una concepción de los signos como medios de comunicación, como un código que ha de ser descifrado, para analizar los signos como modos de pensamiento o como un idioma que ha de ser interpretado (Geertz, 1994: 146).

Geertz insiste en realizar: 1. un estudio de símbolos (que son los vehículos de la cultura); 2. una interpretación de cada cultura desde el punto de vista de los actores sociales; 3. un análisis de cómo todo sistema cultural predispone las condiciones de las relaciones sociales; 4. la construcción del *yo*; y 5. una mirada que entienda la conducta humana como culturalmente distintiva. Asimismo, Geertz aboga por una teoría semiótica que se aleja de una investigación de signos en el abstracto hacia una investigación de signos en su ambiente natural (Geertz, 1994: 144-145).

Según Geertz: “Entre lo que nuestro cuerpo nos dice y lo que tenemos que saber para funcionar hay un vacío que debemos llenar nosotros mismos, y lo llenamos con información (o desinformación) suministrada por nuestra cultura” (Geertz, 2001: 55). De esta manera, Geertz confirma el planteamiento de Gilbert Durand: “[...] no hay desarrollo del cerebro sin ‘educación cultural’” (Durand: 1993: 27). Asimismo, Geertz expone que la cultura significa un esquema históricamente transmitido de significaciones representadas en símbolos. Símbolos o elementos simbólicos son formulaciones de ideas, abstracciones de experiencia fijadas en formas perceptibles, representaciones concretas de ideas, actitudes, juicios, anhelos o creencias. Por lo tanto, los símbolos significativos son las palabras, los gestos, los ademanes, los dibujos, los sonidos musicales, los artificios mecánicos, o cualquier cosa usada para imponer significación a una experiencia empleada por seres humanos que construyen sobre los eventos que viven y se orientan dentro del contexto histórico de las cosas experimentadas. Tales símbolos significativos no son sólo expresiones, instrumentos o elementos relacionados a nuestra existencia biológica, psicológica y social, sino requisitos previos de ella. Por consiguiente, un símbolo –que es una representación o concepción de lo programado y una fuente necesaria para orientarse en el mundo– es la esencia del pensamiento humano y expresa la atmósfera del mundo a la vez que la crea (Geertz, 2001: 52, 90, 92-3).

A Geertz le interesa el papel que el Arte juega, cuestiona o describe en relación con la cultura (porque el Arte es un sector de la cultura que nos invita a profundizar en conceptos, ideas, sueños o crítica). Entendido así, una teoría de arte es equivalente a una teoría de la cultura. Por ende, una teoría semiótica del arte es necesaria si buscamos los significados de los símbolos en la cultura donde se crea (Geertz, 1994: 133-134). Desde esta perspectiva, una obra de arte, que posee un sentido histórico y colectivo y que se ubica en un espacio y en un tiempo determinado, es un texto visual que el usuario tiene que

aprender a leer para aprender algo del artista y su cultura. No obstante, tenemos que ser conscientes de que la capacidad de percibir el sentido de obra de arte como un mural –o hasta un poema o una melodía– es el producto de una experiencia colectiva (Geertz, 1994: 133). Por eso, las destrezas interpretativas para entender patrones, categorías, ingerencias y analogías que uno trae a una obra de arte vienen de experiencias generales o del *conocimiento local*²⁹ del artista y sus interpretes. Los artistas que hemos intentado entender responden a la capacidad visual de su público puertorriqueño porque son miembros de esa sociedad y comparten su capacidad visual y su ambiente:

El artista trabaja con las capacidades de su audiencia –capacidades para ver, escuchar, palpar, a veces incluso degustar y oler–, esto es, con su comprensión. Y aunque ciertos elementos de estas capacidades son en efecto innatos [...] éstos se hallan introducidos en la existencia real mediante la experiencia de vivir en medio de ciertos tipos de cosas que hemos de considerar, escuchar y manipular, sobre las que debemos reflexionar, [...] El arte y las aptitudes para comprenderlo se confeccionan en un mismo taller. (Geertz, 1994: 144)

Arcadio Díaz Quiñones, en su ensayo “La política del olvido” se pregunta: “¿Cómo descolonizar el imaginario?” (Díaz Quiñones, 1996: 45). La repuesta a la pregunta de Díaz Quiñones la encontramos en las palabras de José Antonio González Alcantud:

²⁹ “Por consiguiente, es en este punto en el que la antropología, o al menos la clase de antropología por la que yo estoy interesado –género que intento, con irregular éxito, que la gente llegue a llamar ‘interpretativo’–, se integra en el estudio del derecho, si es que finalmente lo hace. Confrontar nuestra propia versión del miembro del consejo con otros tipos de conocimiento local no sólo haría que esa mentalidad fuese más consciente de formas de sensibilidad distintas, sino que además la haría más consciente de las cualidades exactas de la propia. Por supuesto, se trata del tipo de relativización por el que la antropología es célebre: los africanos se casan con los muertos, y en Australia comen gusanos. Sin embargo, es un tipo de antropología que no aboga por el nihilismo o el eclecticismo, ni se amolda a todo, ni tampoco es un tipo que se contente con indicar aún una vez más que la verdad se invierte al otro lado de los Pirineos. Es, más bien, una antropología que verifica los procesos de autoconocimiento, autopercepción y comprensión del otro; que identifica, o casi, la explicación de ‘quienes somos’ con la de ‘entre quienes nos hallamos’. Y como tal, puede ayudar tanto a liberarnos de las representaciones engañosas de nuestro modo de hacer que las cosas sean juzgables (la disociación radical entre el hecho y ley, por ejemplo) como introducir en nuestra conciencia reticente visiones discordantes sobre el modo de hacer eso [...] que, si bien no son menos dogmáticas que las nuestras, tampoco son menos lógicas” (Geertz, 1994: 210-211).

Si la función actual de la antropología en relación con los mitos nacionalista es la desconstrucción de éstos, abundando en los conceptos de “invención de la tradición”, o de “comunidades imaginadas”, la de una antropología aplicada a la dialógica transcultural de carácter marcadamente político debería ser la desconstrucción de aquellos mitos que bloquean el conocimiento real de los pueblos. (González Alcantud, 2002b: 194)

Por lo anterior, hemos hecho una investigación antropológica deconstructiva de tres obra de arte que forman parte del canon jibarista y tres obras de arte público contemporáneo que nos acercan íntimamente a la cultura puertorriqueña en la diáspora para desvelar el mito jibaro. Estamos de acuerdo con Ricardo Sanmartín que un artista verdadero es un investigador de la condición humana. Por ende, hemos deseado acercarnos al arte desde la Antropología no para hacer un estudio de una o unas obras de arte, sino hacer un estudio crítico y reflexivo que investiga la investigación que los artistas hacen sobre los hombres y las mujeres, el fenómeno artístico, el proceso de la creación y el uso de las obras en sus distintos niveles contextuales.

En nuestro estudio hemos tomado en consideración que todo arte está sometido a una dinámica interna compleja afectada por los procesos económicos, estéticos, ideológico, políticos y culturales, pues: “[...] la libertad creativa del o la artista y el destino final de sus obras está condicionado por estas cuestiones intra y extra artísticas [...]” (Méndez, 2003: 117). Por ende, nos ha interesado acercarnos a las obras de arte desde la Antropología para emplear una Antropología crítica y reflexiva, enfocando tanto en el artista y la época, así como en el goce que el arte logra en los usuarios de sus obras para entender la seducción aristocrática del jibarismo.

Sinopsis de la investigación

El primer capítulo, ***Larga historia de una manipulación: antecedentes y desarrollo del jibarismo*** está dirigido a analizar al jibarismo dentro de un contexto caribeño y política mundial de los siglos XVIII al XXI. Por ello, estudiamos la *Plantación* y una de sus consecuencias, la *deculturación*, para entender mejor a Puerto Rico y la cultura caribeña. Luego, consideramos la importancia de la Ilustración francesa en el mundo con un enfoque de sus influencias en América Latina y el Caribe. Posteriormente, investigamos las cuatro etapas históricas de la isla de Puerto Rico, desde el descubrimiento hasta la modernización, dividido metafóricamente por José Luis González en los pisos de una casa. El primer

piso, los puertorriqueños negros; el segundo piso, un mundo dominado por extranjeros y una cultura señorial y extranjerizante; el tercer piso, desde afuera y desde adentro; y el cuarto piso, el de la modernización-en-la-dependencia. Con este estudio de la casa puertorriqueña logramos un mejor acercamiento a “lo puertorriqueño” para contextualizar al jibbarismo.

El segundo capítulo, *Mitos y mitologías políticas*, está dedicado a entender el concepto de la ideología en general y la mitología política en específico. Partimos en nuestra investigación de la premisa que un estudio del jibbarismo puertorriqueño y su imaginario requiere un conocimiento amplio de la construcción o reconstrucción de los mitos y la transformación de tales mitos en poemas, canciones y obras de arte que se presentan como la expresión de una memoria colectiva que consolida al grupo. Por ende, estudiamos, a profundidad, el poder de las estructuras míticas y las imágenes simbólicas sobre los comportamientos sociales y la infraestructura puertorriqueña. Además, buscamos conocer conceptos del imaginario, así como de la mitología y la ideología en general y la mitología política en específico, claves para comprender el jibbarismo. Luego, contemplamos, de forma crítica, cuatro de los mitos del imaginario político: la Conspiración, el Salvador, la Edad de Oro y la Unidad. Por último, identificamos y estudiamos estos cuatro mitos políticos dentro del contexto puertorriqueño con el fin de hacer una nueva lectura profunda de la sociedad y la cultura de Puerto Rico y para entender mejor la ideología jibbarista: ¿qué la ha formado y cómo se desarrolla?

El tercer capítulo, *La creación del mito: el jibbarismo en la literatura puertorriqueña*, es el estudio de la construcción del imaginario jíbaro y, por ende, de una literatura jibbarista que se basa en la manipulación de una infraestructura cultural y una literatura criollista que, tras surgir en los 1840s, es manipulada en los años treinta del Siglo XX. Primero, descubrimos el papel clave que jugó el café, el cafetal y el hacendado en la segunda mitad del Siglo XIX, análisis fundamental para el imaginario jíbaro de los siglos XX y XXI. Luego, examinamos al Romanticismo y al escritor decimonónico Manuel A. Alonso, fundamental para la literatura jibbarista en los treinta. Después, exploramos el período entre 1868 y 1898, y la búsqueda de poder de los hacendados, a través del Partido Liberal Reformista, y la consolidación del poder económico, político y cultural de la Isla en sus manos. Luego, damos una mirada a los primeros años de la ocupación norteamericana (1898-1904) y las transformaciones y cambios que la nueva metrópoli colonial impone

a la Isla. Terminamos el tercer capítulo, tomando en consideración el trasfondo socio-histórico de la literatura criollista, con un acercamiento al contexto histórico del jibarismo en la literatura puertorriqueña de principio del Siglo XX.

El cuarto capítulo, ***El papel del jíbaro en la literatura, la música y el arte cómplice de la manía hispanofílica***, es una continuación de nuestro acercamiento al imaginario jibarista en el Siglo XX. Nos dedicamos al análisis de tres manifestaciones artísticas, la décima “Valle de Collores” de Luis Lloréns Torres, la pintura *El pan nuestro* de Ramón Frade y la canción “Lamento borincano” de Rafael Hernández, todos creados en las primeras tres décadas de la invasión norteamericana. Estudiamos cómo estas tres obras han influenciado y siguen influenciando las identidades puertorriqueñas en la Isla y en la diáspora. Empezamos el cuarto capítulo, tomando en consideración el trasfondo socio-histórico de la literatura criollista, con un análisis de una manifestación canónica jibarista del Siglo XX: la décima “Valle de Collores” del poeta nacional, Luis Lloréns Torres.

Con *El pan nuestro* comenzamos un análisis del papel que el arte ha jugado en la construcción del imaginario nacional de Puerto Rico en el Siglo XX. Después, miramos el papel que juega el arte relacionado con la memoria. Luego, nos acercamos al artista Ramón Frade y su cuadro *El pan nuestro* para señalar como la obra de arte creada por Frade promueve mitificar la ilusión romántica del jíbaro y de la nación, rescatando y abrazando fuertemente el imaginario del jíbaro pocos años después de la invasión norteamericana. Por último, consideramos como unas obras del arte contemporáneo, inspiradas por *El pan nuestro*, cuestionan en vez de promover la identidad jíbara.

Relacionado con “Lamento borincano”, primero consideramos el papel que la música ha jugado en la construcción del imaginario nacional en el Siglo XX. Después, sintetizamos quién era “el jíbaro”, Rafael Hernández. Luego, entramos en el mundo del bolero y su función en el discurso público que alude a los espacios personales y colectivos, rencorosos y nostálgicos. Por último, profundizamos en las líricas del “Lamento borincano” para señalar como la canción de Rafael desmitifica la ilusión romántica de la nación, cuestiona el mito de la *gran familia puertorriqueña* y representa las desilusiones causadas por la política norteamericana en un contexto populista que rescata y abraza el imaginario del jíbaro en la década del cuarenta.

El quinto y último capítulo, *El jibarismo en la diáspora: a [des]montar la guagua área*, es una exploración de la institucionalización y la exportación del jibarismo. Su institucionalización comienza durante la década del 50, a través del Instituto de Cultura Puertorriqueña y la tutela ideológica de Luis Muñoz Marín. Por lo tanto, el quinto capítulo inicia con un estudio de la consolidación del poder político en las manos del Partido Popular Democrático en la década de los 1940. Luego, miramos las instituciones gubernamentales fundadas a finales de los cuarenta y en los cincuenta, como la Comisión de Parques y Recreo Público de Puerto Rico y la División de Educación de la Comunidad (DIVEDCO), las cuales ayudaron a “modernizar” al pueblo de Puerto Rico e institucionalizar el mito jíbaro. Además, profundizamos sobre la exportación del mito del jibarismo a la comunidad puertorriqueña en la diáspora a comienzos de la década de los setenta, a través de instituciones como El Museo del Barrio (fundado en 1969). Después, intentamos entender el contexto socio-histórico en que se forma el muralismo puertorriqueño en Nueva York, lo cual forma parte del muralismo contemporáneo en los EE.UU.. Por último, inspeccionamos en detalle como las manifestaciones del jibarismo en la diáspora –creadas en la isla de Puerto Rico y en las comunidades puertorriqueñas en la diáspora– a veces apoyan la visión hegemónica de la élite colonial, pero a veces recrean una nueva identidad puertorriqueña que influye hasta en los puertorriqueños de la Isla. Específicamente, analizamos tres obras de arte público en la ciudad de Nueva York dirigidas por la artista María Domínguez, *Nuestro barrio* (El Barrio, 1998), *El pueblo cantor* (El Bronx, 1994) y *Baile bomba* (Lower East Side, 1983).

1. LARGA HISTORIA DE UNA MANIPULACIÓN: ANTECEDENTES Y DESARROLLO DEL JIBARISMO PUERTORRIQUEÑO

“En la realidad, la historia del Caribe es uno de los hilos principales de la historia del capitalismo mundial, y viceversa.”

Antonio Benítez Rojo

Una gran cantidad de investigaciones realizadas en los siglos XX y XXI han identificado el año 1898 y la invasión de los EE.UU. a Puerto Rico como el punto de partida para estudiar la Isla. La consecuencia ha sido una descontextualización de la política e historia mundial de la cultura puertorriqueña de los siglos XVIII al XXI. Esta delimitación no sólo ha fomentado cierto insularismo, sino que también ha facilitado la negación de la cultura, la memoria y la identidad caribeña de Puerto Rico. Por lo anterior, entendemos que en este trabajo antropológico es fundamental cuestionar al jibarisimo y estudiar la cultura puertorriqueña en un amplio contexto histórico-cultural. Por eso, en este primer capítulo hemos analizado el ambiente que nutre al jibarisimo dentro de un contexto caribeño afectado por la política mundial de los siglos XVIII y XIX. Empezamos con un breve estudio del Caribe para entender mejor a Puerto Rico y la cultura caribeña. Luego, estudiaremos la Ilustración francesa con un enfoque en sus influencias en América Latina y el Caribe. Por último, terminaremos analizando las cuatro etapas históricas de la Isla de Puerto Rico –desde el descubrimiento hasta la modernización–, lo que nos brinda un mejor acercamiento a / de “lo puertorriqueño”. Nos detenemos en el estudio de este *tercer piso* y la política pública del domino norteamericano durante las primeros tres décadas de la conquista norteamericana porque es una época clave para nuestro análisis del jibarisimo de los siglos XX y XXI. Primero, estudiaremos dos Leyes Orgánicas (la Ley Foraker y la Ley Jones), luego, analizaremos la influencia del Nuevo Trato de Roosevelt y una de sus manifestaciones en la Isla. Entendemos que nuestro análisis resulta en un acercamiento a la política imperialista norteamericana dirigida a integrar a la sociedad puertorriqueña al sistema capitalista norteamericano, lo que provocó la postura conservadora jibarista de la élite criolla. Es de ésta forma que entendemos que podemos contribuir a analizar la construcción y el “éxito” del jibarisimo.

1.1 ¿Qué es el Caribe?

Es imposible delinear con precisión los límites del Caribe por criterios geográficos, socioeconómicos, políticos, lingüísticos o étnicos. En otras palabras, el Caribe no es un archipiélago común, sino un *meta-archipiélago* que como tal carece de límites y de centro. Y, aunque el Caribe hispánico es parte de América Latina también es parte de una región compleja por su importancia comercial y militar, su pluralismo lingüístico y etnológico y el carácter repetitivo de la *Plantación*.³⁰ Por tal razón, numerosos antropólogos, sociólogos, historiadores y escritores caribeños o estudiosos del Caribe entienden que la *Plantación* es clave para entenderle: el macro-sistema de la *Plantación* explica la continuidad de una música, una literatura y un arte de formas similares, parecidas y, a la vez, diferentes. Antonio Benítez Rojo describe la *Plantación* como la matriz del caribeño, el centro paradójico que está dentro y fuera, cerca y lejos de cualquiera que uno entienda como de una raza, nacionalidad, lenguaje o religión caribeña (Benítez Rojo, 1998: 395-6). Partiendo de un análisis de la *Plantación*, él propone una lectura tipo caos caribeño –una realidad sin centro ni bordes, sino dinámicas comunes que se expresan de modo más o menos regular dentro del caos y luego, lentamente, van asimilándose a contextos africanos, europeos, indo-americanos y asiáticos, hasta el punto en que se esfuman– estos resulta en una Isla que se repite continuamente, que fusiona y refusiona de nuevo materiales etiológicos refusionados (Benítez Rojo, 1998: 24, 40).

³⁰ Nosotros, como Benítez Rojo, usamos plantación con mayúscula para indicar el tipo de sociedad que resultó del uso y el abuso de la plantación.

1.1.1 El papel de la *Plantación* en el Caribe

“[...] las naciones europeas se regodean en la opulencia más ostentosa. Esta opulencia europea es literalmente escandalosa porque ha sido construida sobre las espaldas de los esclavos, se ha alimentado de la sangre de los esclavos, viene directamente del suelo y del subsuelo de ese mundo subdesarrollado.”

Frantz Fanon

“La máquina de Colón”³¹ –la *Plantación*– fue fundamental para el desarrollo del capitalismo mercantil e industrial mundial. La incorporación del Nuevo Mundo al conocimiento europeo tuvo dos grandes dimensiones. Marcó el surgimiento de “imperios planetarios”, cambiando la orientación talásico / mediterránea europea hacia la orientación oceánico / atlántico que, en los siglos siguientes, dominará la expansión externa desde el corazón de Europa. En segundo lugar, el descubrimiento facilitó “la moderna economía mundial”. A la vez, no fue el crecimiento político del imperio europeo lo que caracterizó el cambio, sino el surgimiento de un sistema económico único que desbordaba y trascendía los límites políticos. El sistema económico fue el capitalismo, y su aparición, dispersión y consolidación, comenzando en el Siglo XVI, ha sido un fenómeno multifacético e intrincado (Mintz, 1999: 379-380).

Productos de la *Plantación* incluye el subdesarrollo de África, la población caribeña, las guerras imperialistas, los bloques coloniales, las rebeliones, las represiones, las *Sugar Islands* y las *Banana Republics*, las intervenciones, las dictaduras, las ocupaciones militares, las revoluciones y hasta la creación del Estado Libre Asociado de Puerto Rico. Como nos recuerda Franz Fanon:

Hace siglos que Europa ha detenido el progreso de los demás hombres y los ha sometido a sus designios y a su gloria; hace siglos que, en nombre de una pretendida “aventura espiritual” ahoga a casi

³¹ Benítez Rojo describe la “máquina de Colón” como una máquina integrada por una máquina naval, una máquina militar, una máquina burocrática, una máquina comercial, una máquina extractiva, una máquina política, una máquina legal, una máquina religiosa, una máquina caribeña, una máquina instalada en el mar Caribe y acoplada al Atlántico y al Pacífico (Benítez Rojo, 1998: 22).

toda la humanidad. Véanla ahora oscilar entre la desintegración atómica y la desintegración espiritual. (Fanon, 1994: 287)

Desde su comienzo, la *Plantación* ha sido la poderosa máquina que sistemáticamente ha impactado los espacios políticos, económicos, sociales y culturales de las islas del Caribe. Además, como “la máquina” requiere enormes masas de recursos materiales y laborales, la *Plantación* puede ser considerada como el evento de mayor importancia histórica que ha ocurrido en el Caribe.³² Las primeras plantaciones fueron fomentadas en La Española al principio de la segunda década del Siglo XVI debido a la crisis minera y al agotamiento de la población indígena de la Isla. Pedro Pérez Herrero estima que en la Isla de la Española había más de ocho millones de indígenas al momento de la Conquista en 1494 de los cuales en 1514 quedaban 30,000. Una de las razones dadas para la baja en población era los suicidios colectivos y abortos en masa, consecuencia del vacío psicológico generado por la conquista (Pérez Herrero, 1992: 34, 37, 60). Por su parte, Manuel Moreno Fraginals señala que se intentó el mismo sistema de esclavización y comercialización con los aborígenes antillanos. En 1494 el propio almirante Cristóbal Colón seleccionó quinientos cincuenta aborígenes de la Española (Santo Domingo), que fueron enviados a España para ser vendidos como esclavos. Además, según fraile Bartolomé de Las Casas, Colón calculaba que vendiendo a todos los indios de dicha Isla, junto a otras mercancías, obtendría beneficios por unos cuarenta millones de maravedís. Ya en 1508 las caserías de indígenas para ser esclavizados y vendidos estaban legalizadas en el Caribe. Y, según las cifras de Pedro Mártir de Anglería, entre 1508 y 1513, unos cuarenta mil esclavos caribeños fueron cazados y vendidos para el trabajo en las minas de oro. La barbarie colonial liquidó la base indígena y por lo tanto los aborígenes no pasaron a integrar las plantaciones; los pequeños grupos agresivos que quedaron fueron un estorbo productivo, y se les exterminó en una práctica genocida (Moreno Fraginals, 1999: 164-165).

Desde los inicios, la Corona jugó un papel fundamental en el desarrollo de la *Plantación*, patrocínandola con préstamos, tecnología y, sobre todo, esclavos africanos. En 1518 España da inicio a la trata en gran escala de esclavos africanos al conceder una *licencia* para distribuir 4,000 negros en cuatro años, 2,000 de ellos con

³² Benítez Rojo argumenta que sin la *Plantación*, tal vez hubiera en el Caribe hoy día replicas en miniatura (en términos demográficos y etiológicos) de las naciones que las colonizaron (Benítez Rojo, 1998: 56-7).

destino a La Española. En 1523 se repite el contrato, y en 1528 se vuelve a repetir. En 1540 ya la práctica plantadora es generalizada y Las Casas estima el número de esclavos en La Española en unos 30,000, y da la cifra de 70,000 para el resto de las colonias (Benítez Rojo, 1998:60).

Ya para 1523, además de las plantaciones en La Española, también había treinta ingenios en Jamaica y diez en Puerto Rico. En las tempranas plantaciones, casi sin excepción, los ingenios azucareros pertenecieron a los funcionarios de la Corona que luego los pasaron a sus hijos, constituyéndose de esa manera una oligarquía azucarera que concentraba en unas mismas manos el poder económico, político, social y eclesiástico del Caribe. Así, las primeras plantaciones del Nuevo Mundo establecieron la base para una sociedad de tipo oligárquico esencialmente dependiente de los monopolios comerciales de la Corona. Era una dependencia que impactó fuertemente la economía y los estratos sociales de la cultura criolla.³³

A la vez, las Antillas Mayores se mantuvieron al margen de una verdadera economía de plantación, y por ende, a una introducción masiva de esclavos de África hasta principios del Siglo XVIII. Durante las últimas décadas del Siglo XVI y la primera mitad del Siglo XVII, la producción azucarera fue decreciendo marcadamente hasta su desaparición en la segunda mitad del Siglo XVII. Sobrevivía el hato ganadero, el contrabando y la lucrativa siembra de jengibre. Ninguna de estas actividades necesitó de fuerza esclava como la pudo haber necesitado la producción de azúcar. El predominio del hato y de cultivos livianos parece haber favorecido al liberto no solamente como trabajador jornalero sino como productor (Sued Badillo, 1986: 52-53). Pérez Herrero nos informa que entre 1651 y 1760 se importó anualmente unos tres mil esclavos negros. La cifra se duplicó durante la segunda mitad del Siglo XVIII. Además, en 1789 se liberalizó la importación de esclavos (Pérez Herrero, 1992: 139).

Esta marginalización corresponde al hecho que España, en contraste con la máquina de la Plantación de Inglaterra, Francia y Holanda, no emprendió una política de plantación hasta finales de Siglo XVIII. La poca participación de España en el desarrollo de la *Plantación* caribeña surge, en parte, por la decadencia económica,

³³ “[...] la gran máquina de plantación –sectores agrícolas, industriales, de transporte y comunicaciones, administrativos y comerciales– precisa enormes masas de recursos materiales y laborales, arrebatándoselos cíclicamente a las otras actividades económicas del país” (Benítez Rojo, 1998: 97).

política y social de los últimos reinados de los Austrias y las guerras sucesivas entre las naciones europeas. Además, las colonias españolas en el Caribe sufrían ataques interrumpidos de corsarios y piratas —la “época de la piratería” de 1523 hasta 1720—, dos siglos llenos de combates, incendios y saqueos. Por lo tanto, los gobiernos coloniales españoles se centraron en la construcción de fortalezas y la adopción de medidas defensivas. En consecuencia, las islas españolas se diferenciaban de las sociedades que dominaban el resto del Caribe por sus superficies demográficas,³⁴ económicas, y culturales:³⁵ mientras La Habana crecía como una ciudad semejante a las de España, Kingston crecía como una ciudad de la *Plantación*.³⁶

A partir del Siglo VXIII, la poderosa máquina de la *Plantación* logró sistemáticamente moldear a su modo y conveniencia las esferas políticas, económicas, sociales y culturales de las islas hispánicas, convirtiéndolas en *Sugar Islands*. Eran unos *Sugar Islands* porque el “rey azúcar” al tomar posesión de las islas requirió de grandes capitales proporcionados por las respectivas metrópolis en pleno desarrollo capitalista. Exigió también cantidades ilimitadas de manos de obras y por eso cientos de miles de esclavos fueron así trasladados anualmente a las costas antillanas por medio de la trata de negros y la esclavitud, “[...] constituyendo el más vergonzoso negocio que haya utilizado el capitalismo en su sed de extremos beneficios” (Pierre-Charles, 1985: 7). El “comercio triangular”, coadyuvó en forma decisiva a la acumulación de bienes del capitalismo naciente,

³⁴ Las colonias hispánicas contaban con una proporción menor de esclavos y mayor de libertos y de blancos que las islas no hispánicas (Benítez Rojo, 1998: 85).

³⁵ La influencia africana en la cultura puertorriqueña no se basa en la masiva presencia demográfica de la población negra, sino en la época en que la máquina de la *Plantación* es puesta a funcionar. Una implantación tardía de la *Plantación* significó una mayor posibilidad de que el negro aculturara activamente al europeo: “En las condiciones de *Plantación*, a pesar del enorme porcentaje que alcanza el número de esclavos con respecto a la población total, el africano esta reducido a vivir bajo un régimen carcelario de trabajo forzado que obstaculiza sus posibilidades de influir culturalmente sobre la población europea o criolla. [...] En mi opinión, habría que concluir que el negro esclavo que llegó a alguna colonia caribeña antes de que la *Plantación* se organizara contribuyó mucho más a africanizar la cultura criolla que el que arribó dentro de las grandes cargazonas típicas del auge de la *Plantación*” (Benítez Rojo, 1998: 92-93).

³⁶ Benítez Rojo basa su argumento en las diferencias entre la ciudad de Kingston con La Habana. La Habana era una ciudad de plazas, paseos, murallas, palacios y teatros. Pero, Kingston creció como una ciudad de la *Plantación*, un recinto urbano dominado por almacenes de azúcar, las oficinas comerciales, la casa del gobernador, el fuerte, los muelles y los barrancones de esclavos (Benítez Rojo, 1998: 86).

transportaba, de África al Caribe, negros encadenados y del Caribe a Europa, azúcar, sangre y ganancias (Pierre-Charles, 1985: 7, 12, 13).

El desarrollo de la *Plantación* en el Caribe hispano como la base del poder criollo resultó en una estrecha relación de dependencia con la metrópoli y una política pública conservadora hacia las colonias. La situación caribeña diferenciaba radicalmente con la realidad de los virreinos de México y Perú. La realidad económica de un hacendado en México o en el Perú no estaba relacionada con un tipo de agricultura mono-productora, exportadora y dependiente de la trata de esclavos, sino con una agricultura exportable y basada en la prestación de servicios personales y en el pago de tributos en especie por parte de las aldeas de ladinos que se ocupaban de los cultivos. Los hacendados de los grandes virreinos no se sintieron demasiado vinculados a las metrópolis, como era el caso de los plantadores esclavistas del Caribe (Benítez Rojo, 1998: 79). Contrario a los latinoamericanos –quienes eran los primeros en desconocer las leyes, rebelarse contra la corona y participar en las luchas por la independencia– el plantador caribeño, por el interés común en la trata negrera, estaba comprometido con el interés del Estado español. Desde los tiempos de las primeras plantaciones en La Española, la continuidad de la trata negrera constituyó un interés común del plantador y la Corona. Esta dependencia se hizo mucho más estrecha a finales del Siglo XVIII cuando el sistema mundial europeo ya había generado millones de nuevos consumidores de productos de plantación, y la demanda de azúcar, tabaco, café, cacao, algodón y tintes creaba la necesidad de proveer las plantaciones caribeñas con enormes contingentes de esclavos negros:

[...] a pesar de existir serias contradicciones entre la colonia y la metrópoli, la llamada sacarocracia criolla oscilaba durante años en una balanza en cuyos extremos gravitaban el sentimiento independentista y el temor a arruinarse al conceder libertad a sus esclavos, ya que para vencer a los ejércitos españoles había necesariamente que contar con los centenares de miles de negros que trabajaban en las plantaciones. (Benítez Rojo, 1998: 81)

Los europeos, dueños absolutos de la superestructura de estas sociedades, implantaban los modelos culturales compatibles con el sistema de plantación y aseguraba, por medio de sus representantes en la metrópoli, la presión favorable a sus intereses (Benoist, 1996: 80, 85).

1.1.2 La deculturación de la *Plantación*

Se estima que los europeos transportaron más de nueve millones y medio de esclavos africanos y 50,000 africanos libres o emancipados a América (Mintz, 1996: 379).³⁷ Crearon, de esta manera, un mundo cultural que Sydney Mintz ha calificado como “África en América Latina”. Jean Benoist, por su parte, plantea que la *Plantación* esclavista fue la institución económica donde se formó la sociedad criolla; expresión y a la vez estrecho vínculo de unión entre las islas y sus metrópolis. Mientras Antonio Benítez Rojo clarifica que fueron las potencias europeas las que controlaron la fabricación, el mantenimiento, la tecnología y la reproducción de las máquinas-plantaciones, sobre todo el modelo de producir azúcar de caña (Benítez Rojo, 1998: 23).

La *Plantación* era el mecanismo privilegiado de articular las necesidades de la metrópoli con los territorios insulares y el acondicionador y el orientador de toda la sociedad local. El imperio estaba dirigido a recolectar el máximo tributo posible, en una economía-mundo capitalista la energía política se utilizaba para consolidar el derecho a los monopolios. El Estado funcionaba como el medio de asegurar el marco de regulación de las actividades económicas (Pérez Herrero, 1992: 18; Benoist, 1996: 89).

Los millones de africanos traídos a las plantaciones de América Latina y el Caribe fueron sometidos a una práctica de *deculturación*. Manuel Moreno Fragnals define el concepto de deculturación, como uno que es inherente a toda forma de explotación colonial o neocolonial, de la siguiente manera:

[...] el proceso consciente mediante el cual, con fines de explotación económica, se procede a desarraigar la cultura de un grupo humano para facilitar la expropiación de las riquezas naturales del territorio en que está asentado y / o para utilizarlo como fuerza de trabajo baratas, no calificada. (Moreno Fragnals, 1999: 25)

La deculturación no es sólo un recurso tecnológico aplicado para la optimización del trabajo, sino también una forma de negar la cohesión e identidad (Moreno Fragnals, 1999: 27). El autor presenta la deculturación –aplicada por la clase dominante como herramienta de hegemonía– como un proceso consiente en América Latina y el Caribe que continuó después de la emancipación, y está vigente hoy

³⁷ Para información de los africanos traídos a América, véase: Manuel Moreno Fragnals, *La historia como arma y otros estudios sobre esclavos, ingenios y plantaciones* (Barcelona, 1999).

día: una forma de subyugar al negro o mulato y, por ende, el chino y el indio asiático.

Moreno Friginals plantea que este proceso no puede entenderse si partimos del esquema antropológico clásico prefijado que considera que en estos casos se opera un proceso de “transculturación” o “integración”, mediante el cual los valores culturales africanos se insertan en moldes europeos. Propone que la realidad de las islas del Caribe es otra: desde sus inicios se trata de sociedades nuevas donde africanos y europeos llegan simultáneamente: los primeros en condición de pueblo sojuzgado y los segundos en condición de grupo explotador. No había una sociedad preexistente europea que se impregnaba de aportaciones africanas. Había un sistema de explotación económica en que la clase dominante creaba, recreaba y actualizaba, en relación con sus necesidades, sus interacciones y con los usos de sus productos, una cultura para sí y para imponer a la clase dominada. Naturalmente, esta cultura para sí y para el dominio de la clase esclava estaba constituida por valores y patrones eurocéntricos, elaborados, recreados y actualizados en estrecha dependencia con las contradicciones y posibilidades emergentes de la situación económica, política y social de las plantaciones. A la vez, frente a la cultura dominante había una cultura de resistencia, que en un momento inicial partió de valores y patrones africanos que desaparecieron, reelaboraron y transmutaron en el proceso de lucha de clases, al enfrentar tanto la deculturación impuesta como el sistema represivo que prefijaba religión, modelos de comportamiento, hábitos dietéticos, vivienda y sexo (Moreno Friginals, 1999: 167-168).

De esta manera, el grupo dominante manipula la cultura para que sea un recurso de orientación, identificación, cohesión, dignidad y –lo más importante– un mecanismo de poder. Consecuentemente, esta cultura dominante con sus valores y patrones, que tiene una visión euro-etnocentrista, ha formado una cultura caribeña que es “[...] el resultado de iguales raíces en iguales contradicciones y desarrollo histórico, aunque con las normales diferencias formales de isla a isla” (Moreno Friginals, 1999: 170). El resultado de este proceso es una lucha entre la cultura dominante y la cultura dominada, un conflicto dialéctico que da base a la cultura caribeña,

que entendemos es lo importante estudiar (Moreno Friginals, 1999: 167).³⁸

Benoist apoya los planteamientos de Moreno Friginals proponiendo que la falta de neutralidad de los ajustes exige una visión más dinámica integrando las relaciones entre la metrópolis y las islas, la estructura social de la plantación y las relaciones entre la cultura. Resulta en un reencuentro de culturas y organización de la vida social que se traduce en un combate permanente, violento a veces, y este combate trata de reducir la ruptura inicial integrando a cada uno de los grupos humanos en la sociedad dominante, haciendo aceptar sus valores y sus fines. Sus comportamientos, sus creencias, su propia imagen social y física vuelven a ser los campos privilegiados de la batalla entre esta sociedad y los valores importados que, en gran parte, la niegan y la amenazan (Benoist, 1996: 91-92).

Por su parte, Octavio Ianni demuestra como, de una forma incesante, las razas son reproducidas y recreadas –de una forma íntimamente ligada con las relaciones político-económicas– para ser distintas y, de mayor importancia, desiguales (Ianni, 1996: 54). Ianni plantea que la cultura africana y la cultura de la esclavitud fueron rotas y superadas por las relaciones y las estructuras capitalistas: ellas “se pierden” en la cultura del capitalismo. Tal cultura es “[...] una cultura heterogénea, desigual y asimismo contradictoria, cuyo sentido básico está dado por las relaciones y estructuras del modo capitalista de producción” (Ianni, 1996: 58). En consecuencia, los elementos culturales, recreados y reproducidos según las condiciones y las exigencias de las fuerzas dominantes de la sociedad, acelera la integración nacional:

Lo que hay de africano o de esclavo en la cultura o la visión del mundo del negro de América Latina y el Caribe es lo que se recrea y reproduce continuamente. Pero se recrea y reproduce continuamente no por decisión y actividad del negro en sí, sino por las condiciones y determinaciones de las relaciones de interdependencia, alienación y antagonismo, características del capitalismo. (Ianni, 1996: 58)

³⁸ “El papel del pasado africano en esa recreación fue, y sigue siendo, de vital importancia. Pero una búsqueda simplista de elementos de origen africano, o un mero análisis comparativo con culturas africanas contemporáneas, es menos importante científicamente que el estudio de las integraciones específicas y de las formas simbólicas desarrolladas por los pueblos afrolatinos en la consolidación de sus nuevas sociedades” (Mintz, 1996: 396).

Según René Depestre la deculturación deshumaniza al negro o al mulato, lo que resulta en un *hombre-mineral* que garantiza la acumulación primitiva de la economía capitalista; o como plantea Moreno Fragonal, un *hombre-máquina* sin personalidad ni significación humana. Es un ser humano que sufre una doble alineación de raza y clase³⁹ o sufre lo que Depestre identifica como un proceso de *zombificación*: una persona invisible en peligro de perder irreversiblemente los restos de su identidad de ser humano (Depestre, 1996: 343).

1.2 La Ilustración francesa: sus antecedentes, razones y resultados

A finales del Siglo XIV la Península Ibérica contaba con una población densa, las rentas habían perdido parte de su valor real y el Estado se había reforzado sobre las debilitadas autonomías regionales. El fin de la reconquista había destruido la forma de vida de numerosos soldados, colonos, encomenderos y misioneros: no había más tierras que colonizar, tributos que recolectar, ni trabajo que añadir. Asimismo, la guerra dejó de funcionar para la nobleza como una manera de aumentar su ingreso y prestigio.

Pedro Pérez Herrero elabora el concepto de una “crisis de feudalismo”, ofreciendo las siguientes explicaciones: 1. la explicación cíclica; 2. la explicación climatológica; y 3. la explicación secular o estructural. Además, argumenta que “[...] la expansión territorial de Europa se convirtió en un prerrequisito clave para una solución de la ‘crisis’ del feudalismo. Sin ella, la situación europea podría haberse hundido en una anarquía relativamente constante [...]” (Pérez Herrero, 1992: 17-18). Esto se debe al hecho que las economías europeas emplearon los mercados ultramarinos como regiones para adquirir metales preciosos, alimentos, mano de obra, materias primas baratas y para expulsar sus excedentes de población a fin de reequilibrar la relación población-recursos rota con el crecimiento demográfico. Las colonias supusieron una válvula de escape que ayudaba a detener transitoriamente el cambio en la estructura social y de poder metropolitanos (Pérez Herrero, 1992: 12).

Había dos estrategias viables para resolver el problema: 1. un cambio estructural en la sociedad, economía y política hacia una completa modernización o, 2. la continuación con la expansión de la frontera que preservara las estructuras de poder en la metrópoli y

³⁹ Ianni define la doble alienación como una raza diferente e inferior al blanco y una clase social subordinada (Ianni, 1996: 72).

retrasara el proceso de modernización (Pérez Herrero, 1992: 23). Por ende, una forma de analizar la colonización de las Américas es verlo como una válvula de escape para unos colonizadores (soldados, colonos, encomenderos y misioneros desplazados) ansiosos de reproducir el modelo feudal en el “Nuevo Mundo”. Según Juan Bosch, en el hombre del pueblo de Castilla que fue a la conquista de América, ya no regían los hábitos sociales del Medioevo. Ese hombre quería enriquecerse rápidamente pero no era ni artesano ni burgués y no sabía enriquecerse mediante el trabajo metódico. Por lo tanto, entiende su conducta desordenada en tierras americanas como producto de su actitud de hijo de un intermedio entre dos épocas (Bosch, 2000: 24-25).

El sistema de feudalismo, que dominó toda Europa durante la Edad Media, fue la expresión de una economía agrícola localizada⁴⁰ y la imposición del dominio personal de la aristocracia. Todos los que mantenían las tierras del señor, muchos de los cuales no eran nobles, se vinculaban constantemente a él para el gobierno del señorío; era la condición principal para su tenencia. No sólo debían seguir al señor a la guerra, sino debía pasar cierto tiempo del año en su corte para ayudarlo a impartir justicia y a administrar a los habitantes: la corte del señor constituía el principal engrane del gobierno feudal (Tocqueville, 1998: 169).

Por ende, reinaba un gobierno descentralizado, con pobre comunicación, controlado por los propietarios agrícolas locales que dio paso a una increíble jerarquía de clases sociales, una pirámide social de la obediencia basada en derechos de propiedad y otras obligaciones. “En teoría, el rey poseía todo; en la práctica, había entregado la mayor parte de la tierra a los barones y señores a cambio de determinados servicios” (Crossman, 2003: 24). La ley era una cuestión de costumbre y tradición, el marco dentro del cual los príncipes, los barones y los siervos decidían las cosas.

⁴⁰ “La coerción que domina la sociedad agraria exige cohesión, la cual, a su vez, depende de los principios de legitimidad para ser operativa: es preciso saber como confabularse. La coerción opera mejor si los grupos que integran quienes la ejercen están bien definidos y son cohesivos, y si su estructura de autoridad interna está clara. El mantenimiento ritual y doctrinal de estos principios de legitimidad de la pertenencia al grupo y del liderazgo también requiere especialistas –sacerdotes o clérigos, de uno u otro tipo–, y de este modo, en el mundo agrario los oscurantistas tienden a compartir el poder y la autoridad con los miembros del grupo de la nobleza. La filosofía social de la Ilustración consistió, básicamente, en repudiar este tipo de mundo sobre todo: la ambición ilustrada era ver estrangulado al último rey con las tripas del último cura” (Gellner, 1997: 42-3).

La estructura del sistema feudal la constituían la Iglesia Universal, la Ley Universal y el Emperador Universal, una “trinidad” que reinaba sobre la Europa occidental. El papa y el emperador se dividían la autoridad que estuvo unida antes bajo los emperadores romanos; el primero actuaba como el supremo señor espiritual y el segundo en la misma calidad pero en lo temporal y por esto la posición del emperador era más incierta que la del papa (Crossman, 2003: 26-27). La Iglesia Católica gobernaba incuestionablemente por medio de una cultura común que prevalecía en toda Europa occidental. Gozaba de un control completo del arte, la educación, la literatura, la filosofía y la ciencia: “La civilización era católica, y el catolicismo era civilización” (Crossman, 2003: 25, 27).

Crossman nos recuerda que el poder eclesiástico no era simplemente espiritual sino una organización mundial que en la mayor parte de los países era el más rico latifundista. Poseía determinada influencia temporal de la misma manera que el rey que tenía poder sobre sus súbitos podía intervenir en su bienestar espiritual. Además, el compromiso medieval de una Iglesia extendida por todo el mundo. Por ende, los príncipes regionales dependían en su estabilidad del carácter estático y localista del sistema feudal y de la imposibilidad para ningún rey o emperador de imponer su voluntad a los distintos señores feudales (Crossman, 2003: 29).

1.2.1 El ambiente en 1789

Un ambiente de decadencia reinaba en 1789. En Francia, además de la decadencia,⁴¹ los propósitos y objetivos del Estado nacional francés eran sólo dos: la riqueza y la gloria. Su método, uno: la burocracia. Según Alexis de Tocqueville (1805-1859): “El mal nunca se llevó tan lejos como en los que se ha dado en llamar los mejores años del reinado de Luis XIV, porque nunca había sido tan grande la necesidad de dinero, ni más firme la determinación de no dirigirse a la nación” (Tocqueville, 1998: 187). El rey, deseoso de tener el país más rico y más espléndido del mundo, invertía el oro que recibía de su imperio mundial en dos asuntos totalmente improductivos: guerras continuas y obras públicas. El pueblo Francés, sin interés ni en la gloria nacional ni en los triunfos guerreros, cuestionaba las jerarquías tradicionales y quejaba de las clases privilegiadas⁴²

⁴¹ “[...] rey, tras abolir las libertades provinciales y sustituir en tres cuartas partes de Francia los poderes locales, había tomando a su cargo todos los asuntos públicos [...]” (Tocqueville, 1998: 282-283).

⁴² “[...] la barrera que separaba a la nobleza de Francia de las otras clases era siempre fija y visible, siempre reconocible por signos evidentes y odiosos para quien

inmunes a los impuestos, de la enorme maquinaria oficial y de la censura. Irónicamente, el impuesto no tenía como objeto el gravar a los más capaces de pagarlo, sino a los más incapaces de defenderse contra él: dispensaba al rico y cobraba al pobre (Tocqueville, 1998: 184).

Mientras tanto, el burgués y el gentilhomme perdieron contacto con la vida pública, no sentían la necesidad de acercarse ni de oírse y volvieron a ser rivales y enemigos. Por lo anterior, todo el pueblo –campesinos, obreros y la burguesía– estaban cansados de los abusos del rey, de la nobleza, y de los gentiles hombres quienes manejaban y gozaban de la corrupción del *Ancien Régime*. Estaban decepcionados con el Altar y el Trono, o sea, contra el poder de la iglesia y contra las monarquías absolutas o, contra lo que llamaban el “orden divino” de la sociedad (Álvarez Junco, 2001: 603). Además Tocqueville clarifica que:

El Antiguo Régimen proporcionó a la Revolución muchas de sus formas; ésta no hizo sino agregar la atrocidad de su genio [...] Bajo el Antiguo Régimen había en Francia toda clase de poderes que variaban al infinito, de acuerdo con las provincias, y que no tenían límites fijos ni bien conocidos, de tal manera que el campo de acción de cada uno siempre era común a varios otros. (Tocqueville, 1998: 271, 273)

1.2.2 La Revolución francesa de 1789

La Revolución francesa divide la historia antigua de la moderna.⁴³ Immanuel Wallerstein la considera como un suceso histórico-mundial por su trascendencia e importancia en la historia del sistema-mundo moderno. Fue una revolución basada en el deseo por la propiedad privada, que buscaba la destrucción de los privilegios, fomentaba la libertad de contratación, la abolición de las medidas fiscales y la implantación de medidas científicas para resolver problemas agrícolas. Como la Francia del Siglo XVIII no gozaba de instituciones libres, clases políticas, cuerpos políticos o partidos organizados, la opinión pública recayó en los filósofos. Por consiguiente, es fundamental reconocer el poder de la palabra escrita

se hallaba fuera. Una vez salvada, quien lo lograba se encontraba separado de todos aquellos pertenecientes al medio que acababa de abandonar, a causa de los privilegios que le resultaban onerosos y humillantes” (Tocqueville, 1998: 173-174).

⁴³ Tocqueville clarifica que la Revolución Americana si tuvo gran influencia sobre la francesa, pero era porque en Francia se pensaba en el mismo momento que a lo que entonces se hizo en los Estados Unidos. Los estadounidenses no hacían más que ejecutar lo que los escritores franceses habían concebido; daban la sustancia de la realidad a lo que los franceses estaban soñando (Tocqueville, 1998: 228-9).

en la Revolución, pues fueron los escritores quienes lograron desarrollar las dos pasiones principales en la Francia del Siglo XVIII: el odio violento e inextinguible a la desigualdad y el deseo de no vivir solo como iguales, sino también libres (Tocqueville, 1998: 286). Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) –la voz del movimiento popular– fue el escritor de por sí (ideal) de la Revolución con su elogio del patriotismo y la identificación de la comunidad verdadera con el Estado. Sencillamente, como no era posible manifestarse en los asuntos públicos, todo el espíritu de oposición política a que dieron lugar los vicios del gobierno se había refugiado en la literatura, y los escritores volvieron a ser los verdaderos jefes del gran partido que buscaba derribar todas las instituciones sociales y políticas del País (Tocqueville, 1998: 233).

José Álvarez Junco señala que para llegar a la nación y entender el nacionalismo habría que cubrir muchas etapas. Primero, atribuir a esos pueblos o naciones rasgos psicológicos comunes; muchos de estos rasgos psicológicos envolvían ya valoraciones éticas, con lo que las naciones pasaron a ser colectividades morales ideales. Luego, habría que convertir a esos pueblos en “voz de Dios”, como hizo el protestantismo, y presentarlos como enfrentados con el monarca, en competencia únicamente con el papado. Después, este proceso habría de ser elaborado intelectualmente, como hicieron Hobbes o Locke, creadores de la teoría del “contrato social”, que culminó en Jean-Jacques Rousseau, defensor de la existencia de un “yo común”, dotado de una “voluntad general”. La obra del ambiente intelectual ilustrado preparó las revoluciones de los EE.UU. en 1776 y Francia en 1789 (Álvarez Junco, 2001: 59-60).

1.2.3 Los resultados de la Revolución francesa

La Revolución francesa logró destruir el despotismo absoluto, erradicar los poderes y privilegios de la Iglesia y la nobleza, abolir todas las instituciones, distribuir tierra a los campesinos y proclamar la soberanía del pueblo. Pero, el significado de la Revolución no se basa sólo en las instituciones políticas a que dio luz, sino también, y aún más importante, en las ideas de individualismo, universalismo e igualitarismo que evocó y diseminó por todo el mundo con la Declaración de los Derechos del Hombre. Fue la Revolución francesa la base fundacional del pensamiento progresista: “La Revolución norteamericana había hecho nacer esperanzas en los pechos de millones de individuos; el año de 1789 los puso en movimiento para laborar en la tarea de alcanzar la libertad política, la igualdad y la fraternidad que habían soñado” (Crossman, 2003: 119).

La Revolución Francesa fue una revolución que no sólo logró reformas constitucionales, sino que logró una reforma radical, social y política y que rechazó la opresión, el dogmatismo, la superstición y la desigualdad. Además, debido a un intenso sentido de patriotismo, exigió la defensa de Francia y comenzó una campaña a favor de la liberación de todos los pueblos oprimidos en Europa, lo que se conoce como el síntoma del “virus revolucionario francés”. La reacción de las autoridades establecidas fue de horror ante el debilitamiento del orden que representaba el virus y se pusieron en marcha medidas para contrarrestar la difusión de estas ideas y valores (Wallerstein, 1998: 16).

Después de la Revolución había una aceptación de la normalidad del cambio –que representó una transformación cultural fundamental de la economía-mundo capitalista. Esto significó que se reconocían públicamente las realidades estructurales que de hecho habían prevalecido ya por varios siglos: que el sistema-mundo era un sistema capitalista y que la división laboral de la economía-mundo estaba limitada por un sistema interestatal compuesto de estados hipotéticamente soberanos (Wallerstein, 1998: 18). Con la aceptación de la normalidad del cambio surgieron tres nuevas instituciones: las ideologías,⁴⁴ las ciencias sociales y los movimientos anti-sistémicos⁴⁵ (Wallerstein, 1998: 18).

El cataclismo desencadenado por la Revolución Francesa se sintió en toda Europa y por el resto del mundo e influyó en el Caribe⁴⁶ de manera inmediata. Los colonos blancos en Saint Domingue, la colonia más productiva de las Antillas, disgustados por la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano y por la

⁴⁴ “La gente siempre interpretó la realidad mediante lentes ordinarios que habían sido fabricados con material histórico. Una ideología es dicha *Weltanschauungen*, pero de un tipo muy especial, una *Weltanschauungen* que ha sido formulada de manera consciente y colectiva con objetivos políticos formales” (Wallerstein, 1998: 18).

⁴⁵ Wallerstein examina en detalle las otras dos formas de enfrentar la Revolución francesa y específicamente las relaciones entre las tres formas en “La Revolución francesa como suceso histórico mundial”, en *Impensar las ciencias sociales: límites de los paradigmas decimonónicos* (México, 1998), pp. 9-26.

⁴⁶ “The Haitian Revolution impinged in one way or another the entire emancipation debate from the British parliamentary move in 1792 to outlaw the African slave trade to Brazil’s final abolition of slavery ninety-six years later” (Davis, 2001: 4). Además, según Wallerstein: “En particular, debemos señalar la repercusión de la Revolución francesa (incluyendo a Napoleón) en tres zonas claves de la ‘periferia’ del sistema-mundo: Haití, Irlanda y Egipto” (Wallerstein, 1998: 16).

Constitución, reaccionaron.⁴⁷ Los *grands blancs*, temerosos de las repercusiones de la Revolución Francesa sobre su condición social privilegiada, intentaron aprovechar la revolución para lograr mayor autonomía y gobernarse solos. En esa época la isla de Saint Domingue producía más que la mitad del café del mundo y tanto azúcar como Jamaica, Cuba y Brasil combinado. Era el segundo más importante comercio económico con los EE.UU. y producía empleo para miles de franceses en Francia (Davis, 2001: 5,7; Newman, 2001: 79).

En mayo de 1790 proclamaron la independencia de Saint Domingue, motivado por las contradicciones de intereses entre los colonos, grandes propietarios esclavistas y la naciente burguesía francesa portadora de nuevas ideas respecto al hombre y a la propiedad (Pierre-Charles, 1985: 41). Crearon un régimen que Gerard Pierre-Charles describe como una autonomía rapaz, egoísta y oligárquica. Por lo anterior, en agosto de 1791, más de 700,000 esclavos, inspirados por la Revolución Francesa, se levantaron para luchar en contra de la esclavitud y por sus derechos y su libertad:⁴⁸

La Revolución francesa casi “se había salido de las manos” en varias ocasiones no porque algunos “burgueses” estuvieran buscando cambios políticos, sino porque algunos “campesinos” o algunos “*sansculottes*” (extremistas), o algunas “mujeres” empezaron a tomar las armas y a marchar o manifestarse. Los esclavos negros de Santo Domingo hicieron algo más que manifestarse, en realidad tomaron el poder del estado –un acontecimiento político que fue

⁴⁷ Francia abolió la esclavitud en Saint Domingue en agosto de 1793 y en las demás colonias francesas en febrero de 1794, extendiendo el derecho a la ciudadanía a todo los hombres.

⁴⁸ Al principio, los EE.UU. celebraron y apoyaron la Revolución Francesa, mantuvieron comercio económico con la Isla (comida y armas), y hasta unos buques de guerra federalistas ayudaron a Toussaint Louverture: “But when the French Revolution spread to the property-less, and then in Saint-Domingue to property itself, Republican leaders renounced real revolution: the rhetoric remained, but the ideological substance was gone”. Este rechazo a la Revolución se debe a una “[...] classical republican vision of the rights of an educated elite to rule over a party comprised of adult white male citizens, who were by definition men of property, men with a vested interest in the stability of an inherently unequal and undemocratic society” (Newman, 2001: 82, 83). Además, señala Pierre-Charles lo siguiente: “Las banderas de libertad e igualdad agitadas en todo el proceso, reflejaban el carácter antiesclavista y anticolonial del movimiento. Sin embargo, el contenido social e histórico de la Revolución de Saint Domingue, fue mucho más profundo que su alcance clasista y nacional. Al darse en una sociedad esclavista y colonial insertada en el capitalismo mundial que le proporcionaba capital, tecnología y mercado, la revolución contra el esclavismo y el colonialismo adquirió cierto contenido anticapitalista” (Pierre-Charles, 1985: 52).

más difícil de contener y revertir que las rebeliones en Francia. (Wallerstein, 1998: 17)

Por otra parte, Pierre-Charles señala que el pensamiento anticolonialista logró alcanzar su máxima expresión después del régimen de Toussaint Louverture –quien reorganizó la colonia para restaurar su anterior prosperidad económica. Él mantuvo el sistema de plantación, devolvió las propiedades a sus dueños y obligó a los esclavos a regresar a sus trabajos habituales bajo el pretexto de suprimir la vagancia (Moya-Pons, 2001: 13).

La política francesa de la restauración de la esclavitud en 1802 resultó en un levantamiento masivo de la población (guerra de guerrillas) y la radicalización de los líderes Jean-Jacques Dessalines, Henri Cristophe y Alexandre Petion. Es en ese momento, con una guerra popular, que la guerra patria se convirtió en una guerra del pueblo:

Entonces el anticolonialismo fue inseparable del pensamiento independentista y de la conciencia popular y nacional que se fue plasmando en un proyecto de Estado-nación. El combate frontal en contra de las tropas napoleónicas había llevado el heroísmo de las masas y de sus jefes a su punto extremo provocando la cristalización del sentimiento nacional. (Pierre-Charles, 1985: 48)

Los haitianos lograron derrocar los ejércitos de los tres grandes imperios: España, Inglaterra y Francia. El primero de enero de 1804 la Revolución haitiana terminó con el Estado independiente de Haití –el primer Estado independiente de América Latina y la primera república negra del mundo.

La Revolución francesa posibilitó la legitimación de poder sin un monarca. Wallerstein explica que antes de 1792 se había destruido a monarcas, o mediante levantamientos se les había obligado a cambiar las estructuras constitucionales de su régimen. A la vez, antes se había buscado hacer legítimos esos cambios justificándose por uno o varios actos ilícitos por parte del monarca. La Revolución francesa no se justificaba de esta manera, o al menos acabó por no justificarse así porque los revolucionarios proclamaron con bastante vigor una nueva moral o estructura básica para fundamentar la legitimidad: el concepto de la voluntad popular (Wallerstein, 1998: 73). Los criollos y los peninsulares en América continental utilizaron este argumento, mas también aprovecharon las consecuencias políticas devastadoras de la invasión napoleónica a España en 1808 y la abdicación del

monarca español,⁴⁹ para justificar su ascenso al poder y su conversión en la élite dirigente de los nuevos estados con la independencia de Argentina y Venezuela en 1811; Chile en 1818; Colombia en 1819; México en 1821; Ecuador en 1822; Perú en 1824; y Bolivia en 1825. Asimismo, mientras el reformismo borbónico francés terminó con la Revolución francesa (un movimiento revolucionario modernizador), el reformismo borbónico español terminó con los movimientos de independencia política y un cambio mínimo en la estructura interna de poder y en las relaciones económicas y sociales (Pérez Herrero, 1992: 143). De esa manera, para la élite latinoamericana la independencia política no significaba un proceso de descolonización interna. Ésta, manipulando una Ilustración oficial cargada de contradicciones y miedos, luchó por conservar el principio de colonialismo interno, controlar los movimientos de protesta social y vencer los impulsos que desencadenaban una profunda revolución social.

Además, la retirada de España de América Latina no produjo la inesperada creación de un vacío de poder, sino debilitó las potencias coloniales europeas ante las presiones expansionistas de los EE.UU.. Aunque estas presiones no fuesen totalmente sentidas hasta después de la guerra civil norteamericana (1861-1865), no cambia el hecho de que la doctrina Monroe, que subrayaba la demanda norteamericana de dominio sobre el resto de América, fuera expresada cuando aún no habían transcurrido 25 años de la fundación de la República (Mintz, 1996: 391-392).

1.3 Puerto Rico: el país de cuatro pisos

Immanuel Wallerstein, partiendo de la teoría que la soberanía radica en el pueblo, nos llama la atención al uso del concepto “sociedad” en relación con Puerto Rico. Este concepto es problemático porque surge de una necesidad de identificar quienes son los “ciudadanos” de un “estado” y cual es la voluntad popular:⁵⁰ “La herramienta conceptual clave en esta búsqueda ha sido la idea de que existe algo llamado ‘sociedad’, encerrado en una relación compleja, en parte simbiótica y en parte antagónica, con algo llamado ‘estado’” (Wallerstein, 1998: 74). Wallerstein resalta que Puerto Rico

⁴⁹ En marzo 1808 el Rey Carlos IV abdicó al trono de España a favor de su hijo Fernando, Príncipe de Asturias. Napoleón intervino y persuadió a Fernando que renunciara sus derechos a favor de José Bonaparte (José I), su hermano mayor, quien reinaría hasta 1814.

⁵⁰ “En realidad, la sociedad y la voluntad del pueblo eran sinónimas” (Wallerstein, 2001: 100).

es una sociedad sin estado, pero desde el Siglo XVI ha existido una entidad administrativa llamada Puerto Rico. Es decir, nunca ha existido un estado soberano dado que en la Isla nunca se ha dado paso al subterfugio decimonónico de la emancipación nacional: es la única ex-colonia de España que nunca ha obtenido su independencia (Wallerstein, 1998: 77). Recordamos que ningún país hispanoamericano había llegado a la independencia nacional en el Siglo XIX como resultado de la culminación de un proceso de formación nacional, sino por la necesidad de dotarse de un instrumento político o jurídico que asegurara e impulsara el desarrollo de ese proceso, algo que no pasó en Puerto Rico (González, 1989: 15). Por ende, si no hay estado,⁵¹ ¿cómo definir a la “sociedad” puertorriqueña, sus miembros o explicar cómo llegó a existir? Wallerstein, quien desarrolla su crítica de Puerto Rico citando la obra clásica de José Luis González, *El país de cuatro pisos y otros ensayos*, analiza el caso de la Isla para resaltar las definiciones cambiantes y discutibles de los límites de una “sociedad”.⁵²

1.3.1 El primer piso: los puertorriqueños negros

En el ensayo “El país de cuatro pisos (Notas para una definición de la cultura puertorriqueña)”, González nos brinda una novel interpretación de la historia social y cultural de la otra nación caribeña que son los puertorriqueños. La interpretación de González sirve para impulsar a los puertorriqueños a replantearse como pueblo. Arcadio Díaz Quiñones nos recuerda que González logró, a través de su ensayística, fustigar “[...] todo lo que había de caduco e irrecuperable en la cultura dominante, rechazando enérgicamente toda imagen nostálgica del pasado, al tiempo que subrayaba el carácter multirracial y heterogéneo de la sociedad puertorriqueña” (Díaz Quiñones, 1996: 130).

Por otra parte, Juan Flores destaca la importancia de la obra de González de la siguiente manera:

[...] se convirtió rápidamente luego de su publicación en un hito de esa nueva visión crítica que se viene desarrollando. Ha generado un amplio y vigoroso debate entre historiadores, sociólogos y activistas

⁵¹ “[...] la existencia de un Estado autónomo no es ni suficiente ni necesaria para la supervivencia de una cultura en particular” (Todorov, 1991: 206-207).

⁵² “El error fundamental en el concepto de sociedad radica en que concretiza, y por ello cristaliza, fenómenos sociales cuya importancia real no se basa en su solidez sino precisamente en su fluidez y moldeabilidad. El concepto de ‘sociedad’ implica que debe analizarse como una realidad tangible y ‘en desarrollo’” (Wallerstein, 1998: 79).

políticos, al extremo de que ya se hace imposible considerar o discutir problemas o asuntos puertorriqueños sin hacer referencia a ese trabajo. (Flores, 1979: 49-50)

Flores explica que, en contraste con sus predecesores, González pormenoriza las etapas de la formación nacional y cultural puertorriqueñas como un reflejo de la siempre presente relación de poder dentro de la sociedad colonial y bajo el impacto de una continua dominación extranjera. Señala que para González la cultura nacional se manifiesta en directa correlación con el ejercicio de la autoridad política y económica, y no como un sentimiento unificador de afinidad espiritual, o una idiosincrasia psicológica crónica. Según lo expresa —y por tanto lo legitima— la cultura general del pueblo puertorriqueño, lo que parece claro es la supremacía histórica de algunos puertorriqueños sobre otros y, más o menos directamente, de los intereses europeos y norteamericanos sobre los de Puerto Rico. Describir e interpretar la cultura colonial como tal implica en primer lugar desarmarla, para escudriñar bajo la superficie oficial y así poder extraer las tradiciones culturales latentes que han sido aplastadas sistemáticamente por la imposición colonial, el despotismo político y la esclavitud (Flores, 1979: 47-50).

González, utilizando una visión marxista-estructuralista, plantea que la “sociedad” puertorriqueña no evolucionó de ningún “germen”, sino es una construcción parecida a una casa de cuatro pisos. González emplea la palabra “piso” metafóricamente: cada piso de la casa puertorriqueña representa una etapa histórica. El **primer piso**, identificado por González comienza en el Siglo XVI y se extiende hasta el Siglo XVIII. Este piso es una “mezcla” de tres culturas, los taínos, los africanos traídos a la Isla como esclavos y los colonizadores españoles. Pero, como la mayoría de los taínos murieron en los primeros 50 años de conquista y habían pocos españoles, el autor argumenta que por razones económicas, sociales y, en consecuencia, culturales, la aportación cultural más importante es la africana (González, 1989: 19). Por esto, los primeros puertorriqueños fueron los puertorriqueños negros y, en consecuencia, durante los primeros tres siglos Puerto Rico tuvo una cultura popular fundamentalmente afro-antillana (González 1989: 20).

En 1581 la ciudad de San Juan contaba con 194 casas habitadas por 1,325 personas sin incluir la población esclava. Hubo 400 blancos y una población libre no blanca (mulatos, mestizos y negros libres) de 929 personas. Jalil Sued Badillo plantea que tal información estableció la inequívoca hegemonía numérica de la población no blanca y hace más patente su exclusión social.

Para algunos historiadores oficiales, como Cayetano Coll y Toste, la población insular del Siglo XVI fue marcadamente blanca seguida por un grupo mediano de mestizos (español e Indio) y una minoría de esclavos negros. Pero, este esquema esta basado más en la inseguridad racial que embargó a su clase social una vez llegados los norteamericanos que en una cuantificación documentada: fue una valoración racista. De esa manera, la historiografía puertorriqueña ha omitido concientemente al grupo libre más numeroso en todas las Antillas, el mulato y el negro. Detrás de estas omisiones se nutre la falsa premisa de que durante el desarrollo histórico puertorriqueño los grupos considerados inferiores racialmente fueron minoría (Sued Badillo, 1986: 52-3).

1.3.2 El segundo piso: un mundo dominado por extranjeros y una cultura señorial y extranjeroizante

A finales del Siglo XVIII y a principios del Siglo XIX, por cuestión de las ya estudiadas revoluciones francesa y haitiana⁵³ y la neocolonización de América Latina, la Isla sufrió de un rechazo a los movimientos revolucionarios,⁵⁴ lo que trajo a la Isla un ambiente social y una migración sumamente conservadora. Wallerstein explica que el conservadurismo del Siglo XIX fue la primera ideología en surgir a nivel institucional en reacción a la normalidad del cambio. La élite vio que era necesario justificar, desde el punto de vista intelectual, el ritmo más lento posible hacia el cambio pero, también se dieron cuenta de que algunos tipos de cambios eran más graves que otros. Por eso, dieron prioridad a preservar las estructuras que a su vez servían para frenar a todos los reformistas y revolucionarios precipitados. La defensa de las estructuras como la familia, la “comunidad”, la iglesia y, por supuesto, la monarquía resultó en la encarnación de una especie de pesimismo cultural de naturaleza defensiva (Wallerstein, 1998: 19).

En adición, en Puerto Rico la élite –motivada por un miedo provocado por la revolución haitiana– implementó una separación

⁵³ “[...] la política exterior de Dessalines y de sus sucesores, en una visión de solidaridad racial y de internacionalismo revolucionario, procuró brindar apoyo a todos los movimientos liberatorios que se dieron en la región del Caribe y en la América española. [...] En forma reiterada invitaron a los africanos y a los negros norteamericanos a encontrar en la Isla independiente refugio y protección, ofreciendo la nacionalidad haitiana a quienes arribaran al país” (Pierre-Charles, 1985: 56).

⁵⁴ En Puerto Rico y Cuba, la reacción a las revoluciones resultó en una limitación del concepto de la nación a sólo los criollos-blancos propietarios para fomentar una República criolla esclavista (Estrade y Perotin-Dumon, 1989: 623).

entre los africanos esclavos de los negros y mulatos libres. Adoptaron medidas restrictivas contra los esclavos puertorriqueños que indujeron a los negros y mulatos libres a subrayar las distancias que los separaban de los africanos recién llegados. Fernando Picó explica que tal separación logró agudizar la distancia entre los negros y mulatos libres (ubicados en barrios marginales), y los esclavos (residentes de las haciendas cañeras). Irónicamente, el auge de la esclavitud aumentó en vez de disminuir las distancias que separaban a los libres de los esclavos (Picó, 1993: 111).

Ya para la segunda mitad del Siglo XVIII, Alejandro O'Reilly, Miguel de Muesad, Iñigo Abad y James O'Daly habían hecho unas investigaciones de las condiciones de defensa, recursos y necesidades en Puerto Rico, ansiosos para convertirla en una entidad rentable para la corona española. Relacionado al desarrollo económico de Puerto Rico, observaron poca voluntad de parte del hombre libre para trabajar en las haciendas de café o de caña, y una preferencia hacia la autonomía que ofrecía el contrabando, la crianza de ganado y el cultivo de frutos menores. Los criollos necesitaban trabajadores "dispuestos" a trabajar la tierra. A la vez, había resistencia de su parte a importar más esclavos negros por sus experiencias personales con la primera rebelión de esclavos en Puerto Rico en 1795 (en Aguadilla), y por su conocimiento de las rebeliones esclavistas que ocurrieron por todo el Caribe.

Guillermo A. Baralt, en su investigación de conspiraciones y sublevaciones entre los años 1795 a 1848, muestra que los esclavos puertorriqueños se rebelaron con frecuencia, documentando más de cuarenta intentos de conspiraciones y cientos de fugas individuales. Había numerosos casos de conspiraciones, sublevaciones y revueltas de esclavos por toda la Isla. Esto se debía al hecho que, durante la época estudiada por Baralt, había una etapa de desarrollo sin precedentes de la industria azucarera, y de crecimiento paralelo, pero desproporcionado, en la población esclava de Puerto Rico (Baralt, 1982: 161).

Los esclavos en Puerto Rico estaban concientes de la abolición de la esclavitud en las colonias de las naciones europeas por medios legales. A la vez, aunque el gobierno de Puerto Rico insistía en que la violencia no era la forma para adquirir la libertad, rechazaba la idea de una reforma legal y aumentaba las medidas represivas y preventivas (Baralt, 1982: 165). Un ejemplo es el Reglamento de Esclavos (1826) con el propósito de reprimir conspiraciones, y no reformar la institución de la esclavitud. Baralt nos llama la atención

al contenido policial de los Bandos de 1770 y 1796 del gobernador Muesas contra los esclavos cimarrones; las disposiciones sobre esclavos en los Bandos de Policía y Buen Gobierno de 1838, 1841, 1850 y 1862; el brutal y desmedido Bando contra la raza Africana decretado por Juan Prim en 1848; los Reglamentos de Contratación de Libertos de 1873 y 1874 y una multitud de otras reglamentaciones y circulares públicas y reservadas que limitaron el margen de acción y movimiento de los esclavos y negros libres anticipando castigos sin atenuantes a los posibles infractores (Baralt, 1982: 9). Todas estas medidas preventivas para evitar las fugas cerraron al esclavo en un cerco de constante vigilancia con el fin de evitar su fuga o conspiración contra su dueño. Llegó a tal extremo que cualquier individuo podía detener y arrestar a un esclavo únicamente por creerlo sospechoso de algún crimen o intento de fuga (Baralt, 1982: 29). Como los canales legales no funcionaron, la violencia se convirtió en la única forma que la mayoría de los esclavos acogieron su libertad.

Por lo anterior, el **segundo piso** de la Isla y el cambio de una sociedad agraria a una economía basada en la hacienda⁵⁵ fue producido, en parte, por la real “Cédula de Gracias” de 1815. La Cédula fue concedida un año después del regreso de Fernando VII a España, la abolición de la Constitución de Cádiz de 1812 y el restablecimiento del absolutismo. Ese año, Fernando VII implantó una serie de reformas que garantizaban los intereses de los sectores económicos que parecían haber consolidado su dominio sobre la España borbónica restaurada. El regreso del régimen absoluto fue proclamado en Puerto Rico el 30 de junio de 1814: el gobernador disolvió los ayuntamientos constitucionales y la diputación provincial. Las pocas libertades que habían disfrutado los isleños hasta ese momento en la Isla quedaron abrogadas (Picó, 1986: 132).

En Puerto Rico el censo de 1812 mostraba una población de 93,623 blancos y 89,391 no blancos. De ellos 71,855 eran libres (58,983 mulatos y 12,872 negros) y sólo 17,536 esclavos. Por ende, a fines del Siglo XVIII la población mulata puertorriqueña estaba en vías de convertirse en algo peligrosamente similar a lo que llegó a ser en Haití: el detonador de una rebelión de castas contra el gobierno de los blancos (González, 1987: 47-48). De esa forma, la Cédula de Gracias facilitó una de las dos oleadas migratorias de personas blancas para fomentar el desarrollo económico y social de Puerto

⁵⁵ Véase, Ángel Quintero Rivera: “Imperialist Capitalism in Puerto Rico” en *The Puerto Ricans: Their History, Culture and Society* (Vermont, 1980), pp. 102-112.

Rico⁵⁶ y, por ende, un “blanqueamiento” de la población. En el *Informe dado por el alcalde don Pedro Yrisarri al ayuntamiento de la Capital, 1809*, el alcalde propuso la emigración de una cantidad de jornaleros de las Islas Canarias, de España y de cualquier otro sitio como una alternativa más segura que la trata negrera. Entendía que esta emigración aumentaría el trabajo forzado, bajaría el sueldo y promovería virtudes agrícolas entre los puertorriqueños no dispuestos a trabajar la tierra por considerarse superior a ese tipo de actividad (González Mendoza, 2001: 64).

La primera oleada migratoria del Siglo XIX fue constituida por blancos de Haití, Louisiana, el Caribe, las Américas y Europa. Llegaron miles de franceses, ingleses, escoceses, daneses, alemanes e italianos. Unos eran atraídos por las concesiones de tierra de la Cédula de Gracias que promovía la inmigración católica ofreciendo incentivos como tierra gratis (6 acres para cada miembro de familia y 3 acres para cada esclavo traído a la Isla). Otros llegaron a la Isla del Encanto huyendo de los ejércitos de Bolívar o de otras insurrecciones. A la vez, la Cédula no solo ofrecía tierra gratis, sino también dio a los inmigrantes una dispensa de impuestos por diez años y les ofrecía ciudadanía española después de residir en Puerto Rico por cinco años (López, 1980: 55).

Era una emigración de las personas más conservadores de la alta sociedad colonial y criolla, los funcionarios, propietarios, comerciantes, eclesiásticos y viudas de militares que trajeron con ellos su resentimiento, su fe monárquica y su anti-independentismo (Estrade

⁵⁶ “En Puerto Rico, la *Cédula de Gracias* de 1815 libera de un golpe las condiciones de producción y de ventas de azúcar, del café, del tabaco, del algodón, del ganado, etc. Suavizando el comercio con el extranjero, abriendo la Isla al capital, a la técnica y a los brazos extranjeros, son los dos aspectos más positivos para la economía. [...]”

Con el consentimiento del Estado español cuyo objetivo es ante todo político en 1815-1819 –recompensar fidelidad para obligar a los rebeldes del continente al remordimiento– Cuba y en menor medida Puerto Rico entran así en una fase desconocida de expulsión de la producción, y las dos islas van a conocer su edad de oro colonial.

Es esta extraordinaria prosperidad de los plantadores criollos lo que los empuja a desear la paz y el *status quo* político. Francisco de Arango y Parreño lo ha expuesto lo más claro posible: ‘Y hasta ahora no hay descubierta otra serial segura para la bondad de un gobierno, que esa gran prosperidad. Pues ¿cuáles son las razones que nos pueden obligar a abandonar todo el bien, y arrastrar tanto mal?’ (1823). En *El Habanero*, Valera, independentista exiliado, constataba amargamente por su lado: ‘Es preciso no equivocarse. En la Isla de Cuba no hay amor a España, ni a Colombia, ni a Méjico, ni a nadie más que a las cajas de azúcar y a los sacos de café’” (Estrade y Perotin-Dumon: 1989: 633- 636, cursiva en el original).

y Perotin-Dumon, 1989: 633). Los emigrantes capitalistas funcionaron como una “muralla” ante las demandas del reformismo liberal de la élite local. Ellos, que perdieron tierras y bienes ante fuerzas revolucionarias o ante tratados de cesión territorial, vinieron a Puerto Rico para rehacer sus vidas y fortunas al amparo de la seguridad y estabilidad del Gobierno español. Por ende, vendrá a surtir el resultado de fortalecer en el país los intereses del bando conservador que integrarían a peninsulares y puertorriqueños españolizantes (Rivera de Álvarez, 1983: 126).

Los emigrantes estimularon la economía puertorriqueña a través de la introducción de capital, de nueva tecnología, y de ideas capitalistas sobre la organización de la producción (Dietz, 1995: 76). Raúl J. Navarro García explica que el Estado necesitaba una inyección de capital y para conseguirlos no había mejor método que el implantado: concesión de tierra a inmigrantes, exención de diezmos y alcabalas durante los primeros cinco años de residencia, posibilidad de naturalizarse, capacidad para introducir esclavos y adquirir propiedades e instrumentos de labranza. Todos estos factores positivos fortalecieron el modelo económico, aún a costa de crearse por primera vez en mucho tiempo una división y tensiones en el seno de la élite local.

Fueron estos inmigrantes naturalizados —y no los criollos— quienes se beneficiaron del régimen implantado a través de la Cédula de Gracias. En un corto período de tiempo los inmigrantes pasarían a controlar la economía azucarera de la Isla. Conjuntamente, los inmigrantes de tipo político también se beneficiaron de este proceso. Pero, gracias a su ideología conservadora, no desestabilizaron el régimen social y político de Puerto Rico (Navarro García, 1999: 28). A tales efectos, la primera etapa de emigración decimonónica desplazó gran parte de los criollos dominantes de la élite de hateros y estancieros dieciochescos, aplazó la posibilidad de que en Puerto Rico blancos y mulatos compartieran los privilegios de la clase dominante (como las colonias inglesas y francesas), disminuyó la creciente influencia política de los mulatos y negros y mantuvo este sector de la población sin tierra y como una fuente de mano de obra barata y sumisa (González, 1989: 51).⁵⁷

⁵⁷ “With the distribution of land to immigrants at the beginning of the nineteenth century (grants made to them by the Spanish government), many peasants found themselves in a situation where the land they had worked for years and had considered theirs was suddenly part of the dominion of some señor, and where the abundant land to which they usually shifted their crops or to which they could

En 1849 la élite colonial, reaccionando a la revolución en París de 1848 y las rebeliones subsiguientes de esclavos en las islas de Martinica y Guadalupe, apoyó una segunda etapa de emigración mediante la institucionalización del sistema de la libreta en un bando sobre los jornaleros:

El propósito del sistema de la libreta era incrementar la oferta de mano de obra disponible a los hacendados, no sólo de jornaleros a tiempo completo, sino además de pequeños campesinos, agregados y otros que no contaban con una fuente independiente adecuada de ingresos. Las reglamentaciones de la libreta eran parte integral del proceso de acumulación capitalista primitiva, en el que el acceso libre a los medios de producción —en este caso, la tierra— para la producción propia se le negaba legalmente a un número siempre mayor de personas. El tiempo que invertían en tierras ajenas los campesinos y agregados que tenían que trabajar para otros como jornaleros era tiempo que no podían dedicar a su propia tierra y a sus cultivos. Como resultado, decayó la producción de los llamados frutos menores para el consumo local. Así, el sistema de la libreta creó no sólo “amor” por el trabajo, su meta declarada; creó la *necesidad* de trabajar a fin de ganar salarios con los cuales comprar productos que ya no se producían en el hogar, o que se producían en cantidades menores. (Dietz, 1997: 79, cursiva en el original)

De esa forma, a través de la Circular del gobernador Pezuela (1849),⁵⁸ empezó una segunda oleada de migración blanca a mediados del Siglo XIX —que González compara con una segunda colonización en la región montañosa. Esta segunda oleada logró producir el “blanqueamiento” racial y cultural deseado, lo que evitaba una sociedad predominante afro-antillana o una élite bi-racial. Era un “blanqueamiento” cualitativo, una re-europeización de la élite blanca cuya debilidad relativa frente al impulso ascendente del sector mulato tenía que ser alarmante para el régimen colonial (González, 1989: 49). La migración blanca también creó un mundo dominado por extranjeros⁵⁹ y una cultura señorial y extranjerizante.⁶⁰

possibly move was now also privately owned. This development was accompanied by a series of ‘anti-vagrancy’ laws promulgated by the colonial authorities and known as the *régimen de la libreta* (work-book regime) or white slavery” (Quintero Rivera, 1980: 105, cursiva en el original).

⁵⁸ Examinamos la institucionalización del sistema de la libreta y sus influencias para el jibaro más al fondo en el capítulo 3.

⁵⁹ “Between 1815 and 1845, as sugar plantations came to dominate the economy, a new élite of planters and merchants became powerful in the towns. By the time plantation building was complete, however, this new class had largely displaced the old patrician élite from its former preeminence” (González Mendoza, 2001: 68).

Sin lugar a dudas el mayor número de inmigrantes a Puerto Rico provino de España. Además, desde los 1820 era la periferia de España y sus provincias costeras las que fueron responsables de la gran mayoría de los inmigrantes. Aunque los catalanes estaban a la vanguardia, llegaban también mallorquines, valencianos, vascos, asturianos y gallegos, más otra oleada de andaluces y canarios.

Unos españoles vinieron a ocupar los cargos que surgían según se iba desarrollando y articulando el gobierno. Otros vinieron como soldados y, al cumplir sus enganches, se quedaron. Los que entraron en el mundo del comercio o en la agricultura muchas veces trajeron a sus hermanos, sobrinos o cuñados. Los inmigrantes, con su nivel de alfabetización bastante superior al que podían obtener los naturales del país en las pocas escuelas que había disponibles, lograron a dominar el comercio y las profesiones en algunos pueblos (Picó, 1986: 181).

1.3.2.1 La doctrina de Monroe

La política mundial y específicamente la política internacional de los EE.UU. fuertemente afectaba al pueblo puertorriqueño. El 2 de diciembre de 1823 los EE.UU. proclamaron la Doctrina de Monroe. La doctrina declaró el derecho de todo el continente americano a verse libre de la colonización de los países europeos. Además, cualquier intento de una nación europea de ampliar sus dominios en el hemisferio, o cualquier acto contrario a la independencia de las nuevas repúblicas que habían sido colonias de España sería considerado peligroso para la paz y seguridad de los EE.UU.:

[...] the American continents, by the free and independent condition which they have assumed and maintain, are henceforth not to be considered subject for future colonization by any European Power. [...] any attempt [...] to extend their political system to any part of this hemisphere as dangerous to our peace and safety. (mensaje del presidente James Monroe al Congreso el 2 de diciembre de 1823)

Un resultado directo de la proclamación en el Caribe fue que Puerto Rico y Cuba no gozarían de la revolución bolivariana, sino quedarían bajo la tutela de España: los EE.UU. se oponían a la independencia de las dos islas⁶¹ (Trias Monge, 1999a: 22). Paul

⁶⁰ Estudiaremos la migración blanca que creó un mundo dominado por extranjeros y una cultura señorial y extranjerizante con más detalle en el capítulo 3.

⁶¹ Aunque la Doctrina Monroe parecía que protegiera ex colonias, la intervención de parte de los EE.UU. volvió a ser una barrera, quitando a las causas liberales la ayuda europea que necesitaba (Caldwell, 2006: 5).

Estrade y Aum Perotin-Dumon nos llaman la atención a la doctrina trazada por Jefferson (1807), definida por John Quince Adams (1823), precisada ulteriormente en los años 1840-1860; el destino de los EE.UU., en lo que concierne también al destino de Cuba y Puerto Rico, no ha variado. Para los EE.UU. las dos islas eran apéndices geográficos y mercados naturales lucrativos de su país. Con su posición estratégica en el Golfo delante de su costa meridional, aparecían como las piezas más envidiables a adquirir o a conquistar para completar en el sur su federación:

No ya los medios, la diplomacia norteamericana opta por “la espera paciente” del “fruto maduro”, persuadida por la ley de la “gravitación política” descubierta por Adams, Cuba y Puerto Rico, cuando ellas estuvieran maduras para la independencia, se alejarían de España y caerían fatalmente en el saco de los Estados Unidos. Resulta que las dos islas, que un día serían necesariamente norteamericanas, deberían, esperando este día, quedarse en el lado español, salvo si España consentía en cederlas (ofrecimientos de compra repetidos hasta 1898). Sucedia también que los Estados Unidos no podía admitir, salvo que viera contrariado su plan, que Cuba y Puerto Rico pasara a manos extranjeras (británicos o franceses) o que ellos se volvieran independientes, vista, la imposibilidad entonces de recuperarla sin que derivase en conflicto. (Estrade y Perotin-Dumon, 1989: 628-629)

Las palabras declaradas por el presidente James Monroe demostraron que los EE.UU. entendían sus ideas políticas democráticas como radicalmente diferentes a los principios absolutistas que gobernaban Europa. Además, creó una ruptura entre los EE.UU. y Europa por la visión de que como EE.UU. era más poderoso, dinámico y moralmente superior, era posible que ignorara otros países.⁶² Esto fue intensificado por los grandes océanos que separaba América de norte del mundo, que lograba “insularizar” la mente norteamericana. Tal insularismo no sólo convirtió a las otras culturas en extrañas, sino también promovió la cultura, las tradiciones y los hábitos norteamericanos como la única verdadera y lógica interpretación correcta de la experiencia humana. Los resultados del insularismo norteamericano era una ignorancia que justificaba la imposición de una solución norteamericana y la

⁶² Al final de la Guerra Civil la visión insularista volvió a ser más intensa. La noción de superioridad, seguridad y fuerza creció, aumentada por el poder de su localización geográfica, el tamaño de su territorio y su progreso industrial (Caldwell, 2006: 79).

“*American Way*” al mundo y, por derecho divino, a expandir la nación norteamericana (Caldwell, 2006: 79-91).

Bajo el *mantra* de la Doctrina Monroe, durante la primera mitad del Siglo XIX, EE.UU. desarrolló un continente:⁶³ compraron Louisiana a Francia en 1803 y Florida a España en 1819. En 1845 adquirieron Texas, el territorio de Oregon de Inglaterra por cesión en 1846 y territorio mejicano por el Tratado de Guadalupe Hidalgo (1848) y el Tratado Gadsden (1853).⁶⁴ A la vez, fue durante la presidencia de James Polk (1845-1849) que las semillas de lo que volvió a ser el Destino Manifiesto fueron sembradas. La frase “Destino Manifiesto” fue acuñada en 1845 por el periodista demócrata John O’Sullivan⁶⁵ y significaba que el destino de los EE.UU. era la expansión por el continente Americano. O’Sullivan, a través de sus artículos en el periódico *Democratic Review* y *Morning Star*, proclamaba la superioridad de la nación norteamericana, una nación elegida por Dios con la gran misión de compartir la democracia con el mundo.

O’Sullivan astutamente manipuló los mitos de abundancia y poderes regenerativos de la tierra en conjunto con la visión norteamericana de ser un país de gente elegida con una misión y destino especial para justificar la diseminación de una ideología norteamericana “universal” al mundo. El Destino Manifiesto expresaba un dogma de confianza suprema en sí mismo, en conjunto con la ambición de una misión moral concedida a la nación norteamericana (Caldwell, 2006: 83). Esta doctrina volvió a ser la justificación de compartir (de manera forzada, a veces) ideas de Independencia, Libertad y Democracia, mientras facilitaba una gran expansión territorial.

⁶³ Para información adicional de la expansión continental de los EE.UU., véase: Wilber W. Caldwell, “Chapter 8: Manifest Destiny and Continental Expansion”, en *American Narcissism: The Myth of National Superiority* (Nueva York, 2006), pp. 83-94.

⁶⁴ Relacionado con la expansión continental de los EE.UU. y extensión o no extensión de ciudadanos, véase: Juan F. Perea, “Fulfilling Manifest Destiny: Conquest, Race, and the *Insular Cases*”, en *Foreign in a Domestic Sense: Puerto Rico, American Expansion, and the Constitution* editado por Christina Duffy Burnett y Burke Marshall (Durham, 2001), pp. 140-166.

⁶⁵ “[...] the right of our manifest destiny to overspread and to possess the whole continent which providence has given us (or the development of the greatest experiment of liberty and federated self-government)” (Caldwell, 2006: 88, citando a John O’Sullivan, *Morning Star*, 27 de diciembre de 1845).

Las raíces de la Doctrina provienen de la religión.⁶⁶ Los puritanos creían que la colonización de los EE.UU. era un acto sagrado; eran los elegidos y América su tierra prometida. Fundaron sus creencias en argumentos religiosos y el mandato de Dios de cultivar –estilo europeo– la tierra. A través de su “destino” de promover la civilización, utilizando el concepto de *vacuum domicilium*, primero quitaron la tierra a los habitantes indígenas de los EE.UU., y luego a los habitantes de otros territorios obtenidos.

A finales del Siglo XIX el viejo discurso del Destino Manifiesto se actualiza y pasa por una transformación –si no era posible traer a un mundo corrupto la democracia por su ejemplo, entonces, era justificable utilizar un poco de fuerza. Por consiguiente, ahora el Manifiesto defendía juzgar y educar “el otro”. Esta transformación se debía, en parte, a las teorías y obras de tres hombres: John Friske, John Williams Burgess y el capitán Alfred Thayer Mahan.

Los historiadores norteamericanos John Friske y John Williams Burgess promovieron los mitos de la superioridad anglo-sajona a través de sus charlas y publicaciones. Las teorías de Friske combinaban la evolución, la expansión y el mito de la superioridad anglo-sajona para promover un “derecho y obligación” de los EE.UU. a crear instituciones constitucionales por todo el mundo. En 1885, Friske publicó *American Political Ideas Viewed from the Standpoint of Universal History*, que logró éxito inmediato. Su obra promovió una civilización norteamericana de futura redención humana que salvara el mundo del despotismo europeo y el barbarismo asiático (González Alcantud, 2005: 34).

Burgess desarrolló y amplificó las teorías de Friske, planteando que los anglosajones no sólo tenían un don especial para crear instituciones políticas republicanas, sino que su éxito con la organización política precisamente se debía a su etnia. Sencillamente,

⁶⁶ “European notions of providentially sanctioned Christian destiny and territorial conquest go back at least as far as the Crusades. At the beginning of the Age of Exploration in the 15th century, Pope Alexander VI vividly illustrated the sheer audacity of Europe’s faith in her Christian superiority and destiny. In 1493, he somewhat arbitrarily, drew a line on the globe, effectively dividing the non-Christian nations of Europe between Spain and Portugal. Although the other Christian nations of Europe would generally ignore this so-called Line of Demarcation, they all recognized a God-given right to any land occupied by non-Christian peoples. Not only were the continents of Africa, Asia, and the Americas thus considered ‘theoretically free to be taken,’ but the discovery, conquest, and occupation of these territories were viewed by all Christian nations as ‘sacred undertakings’” (Caldwell, 2006: 84-85).

la raza anglo-sajona era política y las razas no anglo-sajonas eran no-políticas. En su ensayo “Ideal of the American Commonwealth” (septiembre, 1895), Burgess estableció una jerarquía de habilidades políticas basada en la etnia: los anglo-sajones eran primeros; luego, los romanos y latinos; después, los eslavos, griegos y celtas; por último, las raíces de piel oscura.

Para la década del 1890, la gran mayoría de los ciudadanos norteamericanos celebraron a Friske y Burgess como hombres con visiones nobles y aceptaban sus predicciones de la expansión de América del Norte como inevitable. Como pueblo, llegaron a la conclusión moral que sería necesario diseminar la democracia norteamericana sea como sea. Además, para añadir fuerza al discurso pro-expansionista, en 1897 el Capitán Alfred Thayer Mahan, director de la Escuela Naval en Anápolis,⁶⁷ publicó *The Interest of America in Sea Power*. El discurso de su libro fue dirigido a enfatizar la importancia del poderío naval como fundamento de toda política mundial de dominio y el factor determinante en el destino de las naciones. Manhan abogaba por la construcción de una fuerte flota, la adquisición de bases navales en los mares de valor estratégico para los EE.UU. y la construcción del Canal de Panamá. Quería dejar a un lado el aislacionismo norteamericano y promover una política más ofensiva.

El Capitán entendía la importancia geopolítica del Caribe, y específicamente la de las islas de Cuba y Puerto Rico, para la estrategia de seguridad estadounidense. Desarrolló una estrategia de “cinturón marítimo” que comenzara en el mar Caribe y el Golfo de México, pasara por Centroamérica y terminara en el Pacífico, con el fin de elaborar una política defensiva-ofensiva orientada a que los EE.UU. se convirtiera en una potencia marítima. A la vez, Manhan entendía que el Caribe no sólo era un eslabón vital para la seguridad y el encumbramiento de los EE.UU., sino también brindaba muchas ganancias desde una perspectiva económico-mercantil.

Los escritos de Manhan, junto con los de Burgess y Friske, mostraban la consolidación del pensamiento expansionista, más elementos del darwinismo social y puritanismo que promovía la supremacía de los anglosajones y la posesión de una misión divina. Ellos desarrollaron un destino para los EE.UU., que incluía una

⁶⁷ Desde 1883 los EE.UU. habían comenzado a construir su propia Marina de guerra y en 1884, se creó una Escuela Naval en Anápolis, dirigida por Alfred T. Manhan.

expansión radical de sus fronteras, bien recibido por el público norteamericano (Caldwell, 2006: 95-100).

Desde la Doctrina Monroe, los EE.UU. han considerado que el Caribe y América Central constituían su área de influencia “natural”, el “patio trasero” de su país. A partir de 1854, con el intento bajo el presidente Pierce para comprar Cuba, ha habido ambiciones intervencionistas norteamericanas en la zona. Si examinamos el trato de América Latina en general y Puerto Rico en específico, los EE.UU. ha promovido agresivamente tres imágenes:

- un salvaje mezclado (*half-breed*);
- una mujer que tenía a los EE.UU. como su novio o Salvador; y
- un infante, usualmente negro, que justificaba el tutelaje y disciplina dura de los EE.UU.

La Doctrina Monroe y el Destino Manifiesto –un darwinismo político mezclado con el deseo de crear un poder naval para lograr la grandeza nacional– comunicaba unos sentimientos expansionistas que tomaría fuerza en la década de 1890 y, concretamente para Puerto Rico, en 1898, en forma de una ideología de “imperialismo democrático” (González Alcantud, 2005: 34).

1.3.3 El tercer piso: desde afuera y desde adentro

La consolidación de poderes, a finales del Siglo XIX, por los pactos transnacionales y el armamentismo nacional son causantes de una nueva etapa de colonialismo mundial. Antonio Gaztambide Géigel, en su ensayo “El imperio ‘bueno’ del 98: una comparación entre los nuevos imperios europeos y el estadounidense”,⁶⁸ señala al racismo como la razón por la cual los poderes europeos consideraron a sus colonias como posesiones que no formaban parte del territorio metropolitano. Gaztambide Géigel reconoce que esta mirada racista tenía mucho que ver con el tema de la “superioridad” de la cultura, influencia directa de la Doctrina Monroe y su corolario, el Destino Manifiesto. Los intereses coloniales o neocoloniales manipularon la diversidad cultural caribeña para que las islas buscaran su identificación en las metrópolis o tierras extrañas, pero nunca en sí mismas.

⁶⁸ “El imperio ‘bueno’ del 98: una comparación entre los nuevos imperios europeos y el estadounidense” en *Pasión por la libertad* (San Juan, 2000), pp.100.

Según la metáfora de González, la invasión de Puerto Rico por parte de los EE.UU. el 25 de julio de 1898 produjo el **tercer piso** de la sociedad puertorriqueña. González se niega a aceptar la “norteamericanización” como una “despuertorriqueñización” o una “transculturación”,⁶⁹ ofreciéndonos su versión de la teoría de una lucha entre “dos culturas” puertorriqueñas (una lucha de clases) que dio a las masas la oportunidad de desplazar los valores de la clase propietaria. Por lo tanto, en Puerto Rico la “norteamericanización” provocó dos resultados:

[...] ha obedecido *desde afuera* a una política imperialista encaminada a integrar a la sociedad puertorriqueña [...] al sistema capitalista norteamericano; pero por otro lado, ha respondido *desde adentro* a la lucha de las masas puertorriqueñas contra la hegemonía de la clase propietaria. (González, 1989: 33)

Ángel Quintero Rivera explica que el elemento “burgués” todavía no había madurado a burguesía cuando los EE.UU. invadieron la Isla. En 1898, en número de productores isleños era pequeño, de una formación reciente. Por esto, los productores no habían desarrollado unos intereses distintos y compartidos, un “*weltanschauungen*” propio o una lucha propia. Muchos todavía respondieron ideológicamente a su clase de origen, de hacendados o comerciantes, que eran clases en conflicto. La clase dirigente criolla no era capaz de presentar un frente unido contra las compañías capitalistas norteamericanas. Tampoco era capaz de entender el dominio del mercado, resultado de la invasión. Por consiguiente, la élite criolla rindió y las compañías norteamericanas compraron sus establecimientos y les incorporaron como co-dueños y / o administradores o gerentes, manipulando el deseo del elemento “burgués” de preservar su posición de poder local. Pero, la burguesía industrial puertorriqueña murió en su infancia (Quintero Rivera, 1980: 120).

La clase dirigente criolla, por cuestión de su debilidad económica, incapaces de montar un proyecto histórico progresista contra el imperialismo norteamericano, asumió una postura conservadora, refugiándose en el pasado español (González, 1989: 17). El conservadurismo, una ideología que nació después de la Revolución francesa, era una repuesta a y una nueva visión colectiva en contra de la normalización del cambio, la innovación y la transformación de la esfera política moderna (Wallerstein, 2001: 75-77). Para los conservadores, la modernidad –en este caso específico,

⁶⁹ Véase: Germán de Granda, *Transculturación e interferencia lingüística en el Puerto Rico contemporáneo (1898-1968)* (San Juan, 1980).

los cambios producidos por la invasión de los EE.UU.— era inaceptable. A tales efectos, la ideología conservadora,⁷⁰ una reacción contra la modernidad, deseaba invertir por completo la modernidad o limitar los daños y retrasar lo más posible los cambios que se acercaban:

Como todas las ideologías, el conservadurismo era ante todo y sobre todo un programa político. Los conservadores sabían perfectamente que tenían que mantener o reconquistar el poder estatal, que las instituciones del estado eran los instrumentos clave que necesitaban para alcanzar sus metas. (Wallerstein, 2001: 78)

La idealización del pasado histórico siempre ha sido uno de los rasgos fundamentales de la ideología conservadora. Los conservadores puertorriqueños negaron dar prioridad al individuo a favor de los pequeños grupos considerados tradicionales y enfocaron todos sus esfuerzos en defender el patriotismo y el imperialismo hispano (Wallerstein, 2001: 83-84; 104-105). Por eso, la élite criolla puertorriqueña usó algunas instituciones o legados españoles como el tradicional hogar patriarcal, la Iglesia Católica y el idioma castellano (español) —que en el pasado había fuertemente criticado— como armas ideológicas contra el colonialismo cultural norteamericano: moderno, protestante de habla inglesa. La élite declaró la guerra a una “erosión” cultural en contra de cambios que afectaban los movimientos migratorios, la estructura ocupacional y hasta transformaban los roles tradicionales de las mujeres (Negrón-Portillo, 1981: 82-83). Por otra parte, a los conservadores les interesaba la propiedad porque “[...] era sobre todo el hecho de que representaba la continuidad, y por lo tanto funcionaba como base de la vida familiar, la iglesia y otras solidaridades sociales” (Wallerstein, 2001: 90). Por ende, mitificaron la tierra y lo que se relacionaba con ésta. Es en esta época, enraizada en una ideología conservadora, que la élite criolla puertorriqueña da a nacer el *jibarismo* en Puerto Rico.

1.3.3.1 La política imperialista norteamericana

El 10 de diciembre de 1898, España firmó el Tratado de París. En el capítulo II de tal tratado cede a los EE.UU. Puerto Rico y las otras islas bajo soberanía española en las Indias Occidentales y Guam. En el último párrafo del Artículo IX dice: “Los derechos civiles y el *status*

⁷⁰ “[...] por ideología entiendo un plan de acción política amplio y a largo plazo que se propone movilizar a grandes cantidades de personas. En este sentido, como ya lo he sostenido anteriormente, las ideologías no eran necesarias ni posibles antes de la transformación de la geocultura de la economía-mundo capitalista provocada por la Revolución francesa y su prolongación napoleónica” (Wallerstein, 2001: 96).

político de los territorios aquí cedidos a EE.UU. serán determinados por el Congreso” (30 Stat. 1754). Esta cláusula rompe con la norma de anteriores tratados de adquisición;⁷¹ en el Tratado de París había una omisión de todo lenguaje de incorporación y de toda clase de promesas relacionadas con el inmediato o futuro disfrute de derechos de ciudadanía (Trías Monge, 1999a: 30).

Tal hecho es significativo porque muestra el nacimiento de una nueva política exterior, una expansión sin obligación alguna de conceder derechos de autogobierno a pueblos conquistados: “salvajes” e “incapaces” hasta que lleguen a ser “aptos” de gobernarse. El año 1898 era el comienzo de la formación de un imperio norteamericano. Por ende, había la necesidad de diseñar una política diferente. Los norteamericanos planteaban que Puerto Rico “no estaba preparado” para el gobierno propio y, por lo tanto, era necesario un período de aprendizaje (de duración no especificada). Los puertorriqueños requerían un programa de asimilación política y cultural –la extensión a la Isla de leyes, instituciones e idioma estadounidenses– antes de gozar de la ciudadanía norteamericana. Sencillamente, el *status* final de la nueva adquisición caribeña sería ni estadidad ni independencia, sino una dependencia con gobierno propio, sujeta al poder plenario del Congreso.

El 18 de octubre de 1898, EE.UU. tomó control formal de la Isla y el general John R. Brooke se convirtió en su primer gobernador militar. Brooke, contrario a las Órdenes Generales, que disponían mantener las instituciones y el sistema de leyes locales a la mayor medida posible, suprimió el Parlamento y la Diputación Provincial e hizo amplios cambios en el sistema judicial. Le sucedió el general Guy V. Henry el 9 de diciembre de 1898, quien disolvió el Consejo de Ministros. Henry fue relevado de la gobernación a su propia solicitud el 9 de mayo de 1899 y le sucedió el general George W. Davis. Davis fue el gobernador militar de la Isla hasta el establecimiento del gobierno civil el 1 de mayo de 1900. El gobierno militar logró dejar una fuerte marca: los choques culturales entre el gobierno militar estadounidenses y sectores del pueblo puertorriqueño comenzaron a echar bases de un fuerte resentimiento. Además, comienza un odio que separaba los republicanos que apoyaban el nuevo régimen y los

⁷¹ En el tratado con Francia para la compra de Louisiana (1803) y con España para la cesión de Florida (1819) la incorporación y el disfrute de privilegios, derechos e inmunidades de los ciudadanos iban a ocurrir tan pronto como fuera posible. Igual con el Tratado de Guadalupe Hidalgo (1848) para gran parte de México, el tratado de 1867 para la compra de Alaska y la anexión de Hawai (Trías Monge, 1999a: 30).

federales que buscaban libertades iguales o mayores que las obtenidas bajo la Carta Autonómica. Es un odio que influye la política isleña hasta hoy día.

El 1 de enero de 1900 el senador Joseph Benson Foraker presentó un proyecto para otorgar un gobierno civil a Puerto Rico. A la vez, los líderes de Puerto Rico no asistieron a las vistas congresionales para el proyecto.⁷² La Ley Foraker, la primera Ley Orgánica, aprobada por el Senado, 40-31, y por la Cámara, 161-153, fue proclamado por el presidente McKinley el 12 de abril de 1900.

¿Cuáles eran los resultados de la Ley Foraker?⁷³ La ley quitó gran parte de las libertades que Puerto Rico consiguió del gobierno español (Trías Monge, 1999a: 49). Los puertorriqueños perdieron la igualdad de ciudadanía con el país metropolitano; la representación plena en la legislatura metropolitana; el derecho al sufragio universal; un parlamento propio; el derecho de imponer sus propias tarifas y a celebrar tratados comerciales y, más importante, el derecho al gobierno con consentimiento de los gobernados. La Ley Foraker no extendió la ciudadanía estadounidense a la Isla, ni reconoció la existencia de una ciudadanía puertorriqueña con plena dimensión.⁷⁴ Los EE.UU. adquirieron un territorio para propósitos imperiales para gobernarlo sin estar sujeto a las limitaciones de su Constitución.

Esta contradicción imperialista del trato de Puerto Rico llegó a los tribunales entre los años 1901 a 1905. Durante esa época el Tribunal Supremo de los EE.UU. decidió numerosas controversias, conocidas como los Casos Insulares,⁷⁵ relacionadas con el *status* de la

⁷² Para más información relacionada con las vistas congresionales del proyecto Foraker, véase: José Trías Monge, *Puerto Rico: las penas de la colonia más antigua del mundo* (San Juan, 1999), pp. 47-51.

⁷³ Para un análisis jurídico del primer intento norteamericano de legislación colonial, véase: José Trías Monge, "Capítulo V La Ley Foraker" en *El sistema judicial de Puerto Rico* (San Juan, 1978), pp. 54-69.

⁷⁴ Para leer más de los orígenes de la ciudadanía puertorriqueña bajo la Ley Foraker, véase: Rogers M. Smith, "The Bitter Roots of Puerto Rican Citizenship", en *Foreign in a Domestic Sense: Puerto Rico, American Expansion, and the Constitution*, editado por Christina Duffy Burnett y Burke Marshall (Durham, 2001), pp. 373-388.

⁷⁵ Para más información relacionada con los Casos Insulares, véase: José Trías Monge, *Puerto Rico: las penas de la colonia más antigua del mundo*, (San Juan, 1999), pp. 51-60; Brook Thomas, "A Constitution Led by the Flag: The *Insular Cases* and the Metaphor of Incorporation", pp. 82-103; José Trías Monge, "Injustice According to Law: The *Insular Cases* and other oddities", pp. 226-241; y Christina Duffy Burnett, "A Note on the *Insular Cases*", pp. 389-392 en *Foreign in a Domestic*

nueva posesión. Las decisiones fueron dirigidas a legitimizar dos clases de territorios: los que eran parte de los EE.UU. y los que no eran parte, sino posesiones y, por ende, la Constitución no se aplicaba enteramente a ellos:

Los Casos Insulares, en suma, dejaron libre al gobierno de EE.UU. para perseguir las políticas que habían empezado a tomar forma durante el gobierno militar. El principal supuesto legal de los imperialistas quedó confirmado: la formación de un imperio colonial era posible; Puerto Rico no era parte de EE.UU. como otros territorios lo habían sido, sino que era una dependencia o posesión; y Puerto Rico podía, de acuerdo con esto, ser poseído y gobernado indefinidamente, sin las restricciones de la Constitución, excepto las relacionadas con ciertos indefinidos derechos humanos de naturaleza fundamental. (Trías Monge, 1999a: 60)

La primera Ley Orgánica, una medida temporera para dar a Puerto Rico un gobierno civil, nunca ha sido revocada. Aunque algunas partes han sido reemplazadas, unas secciones siguen vigentes hoy como parte de la Ley de Relaciones Federales de los EE.UU. con Puerto Rico.

Mediante la segunda Ley Orgánica de Puerto Rico del 2 de marzo de 1917, los miembros de la estructura política de los EE.UU. (ramas legislativa y gubernamental), decidieron conceder de manera colectiva la ciudadanía americana a los puertorriqueños. Durante el debate legislativo para su aprobación los puertorriqueños sólo tuvieron la oportunidad de expresar meramente su opinión a cuando se debía o no conceder, cómo se debía conceder y que habría de significar su concesión de ciudadanía para cada sector político de Puerto Rico.

El 20 de enero de 1916, el representante William Atkinson Jones (1849-1918), Presidente del Comité de Asuntos Insulares, radicó por última vez su proyecto de ley orgánica para Puerto Rico.⁷⁶ En las vistas que en ese mismo enero se celebraron, varios puertorriqueños participaron del debate sobre el sistema de naturalización colectiva que proponía Jones. El entonces Comisionado Residente de Puerto Rico, Luis Muñoz Rivera, dejó claro que para los unionistas la concesión de la ciudadanía americana a los puertorriqueños era un

Sense: Puerto Rico, American Expansion, and the Constitution, editado por Christina Duffy Burnett y Burke Marshall (Durham, 2001).

⁷⁶ José Trías Monge, *Historia Constitucional de Puerto Rico* (San Juan, 1999), Vol. II, pp. 76-78 y *Puerto Rico: las penas de la colonia más antigua del mundo* (San Juan, 1999), pp. 87-94.

asunto que debía tratarse en otro momento, así como que éstos no cedían en su aspiración a la independencia de Puerto Rico. Fue apoyado por Antonio R. Barceló Martínez, quien, como representante oficial del Partido Unión de Puerto Rico, también expresó su oposición a la concesión de la ciudadanía americana a los puertorriqueños (Trías Monge, 1999b: 78).

El Partido Republicano Puertorriqueño estuvo representado por Willis Sweet, quien en 1913 había fungido como Procurador General de Puerto Rico, y por el puertorriqueño Roberto H. Todd Weels (Trías Monge, 1999b: 77). El primero de estos sostuvo que los republicanos apoyaban el proyecto del senador Willard Saulsbury (1861-1927). Por esa razón fue enfático en señalar que sí a los republicanos se les daban a escoger entre el proyecto del senador John F. Shafroth (1854-1922) o la entonces vigente Ley Foraker, éstos preferían que ésta última se enmendara para que se concediera la ciudadanía americana a los puertorriqueños. Sin embargo (y en acuerdo con esta actitud), los republicanos cedieron en su crítica a la naturaleza restrictiva del proyecto Jones con tal de que no demorara la concesión de la ciudadanía americana (Trías Monge, 1999a: 87).

El Partido Socialista de Puerto Rico estuvo representado por el progresista líder obrero Santiago Iglesias Pantín (1872-1939). Su posición fue endosada en las vistas por Samuel Gompers (1850-1924), Presidente de la Federación Americana del Trabajo. En su intervención, Iglesias planteó que antes de aprobar otra ley orgánica para Puerto Rico, se debía proceder a nombrar una comisión que se dedicara a investigar de manera especial las patéticas condiciones de vida de los trabajadores puertorriqueños. Para Iglesias, los debatidos proyectos de ley orgánica sólo tenían el objetivo de satisfacer las aspiraciones personales de unos líderes políticos de la Isla (Trías Monge, 1999b: 3) lo que resultaba contrario a los intereses de los trabajadores y de las masas del pueblo. No empecé a ello, por entender que la ciudadanía era beneficiosa para la causa laboral, se expresó a favor de su concesión a los trabajadores puertorriqueños.⁷⁷

El 5 de mayo de 1916, la Cámara de Representantes comenzó a debatir el proyecto Jones y Muñoz Rivera dio el que sería su último mensaje como comisionado residente de Puerto Rico. En éste dejó

⁷⁷ Para leer más relacionado con los argumentos planteados por los diferentes partidos, incluyendo la Asociación Cívica y la Unión Antillana, véase: José Trías Monge, *Historia Constitucional de Puerto Rico* (San Juan, 1999), Vol. II, pp. 76-78 y *Puerto Rico: las penas de la colonia más antigua del mundo* (San Juan, 1999), pp. 86-88.

claro su respaldo condicionado al proyecto en debate, firmemente convencido de que era a lo más que se podía aspirar en ese momento. No obstante, se mantuvo firme en su oposición a la concesión de la ciudadanía americana a los puertorriqueños. Muñoz planteaba que la ciudadanía americana que se planificaba conceder a los puertorriqueños habría de ser una ciudadanía de segunda clase, pues ni los derechos ni los beneficios que de la misma emanaban eran equivalentes a los que ya disfrutaban los ciudadanos americanos en los estados de la Unión. Además, fue enfático al señalar que los puertorriqueños preferían la ciudadanía puertorriqueña de la Ley Foraker. Así también criticó que se impusieran sanciones punitivas a los que rechazaran la imposición unilateral de la ciudadanía americana y recomendó que se auscultara la voluntad de los puertorriqueños mediante la celebración de un plebiscito.

Tres días después, la Cámara de Representantes aprobó el proyecto Jones. Entonces, el Comité del Senado sobre las Islas del Pacífico y Puerto Rico procedió a considerar el proyecto Jones, según aprobado en la cámara baja. El 30 de junio emitió un informe en el que recomendaba unas enmiendas, entre las cuales estaba la eliminación de la disposición que impedía la eventual naturalización de los que inicialmente rechazaran la ciudadanía americana. El desinterés en la medida propuesta provocó que ésta no se debatiera en el Senado hasta el 30 de enero de 1917, a un mes del cierre del sexagésimo cuarto Congreso de los EE.UU. (Trías Monge, 1999b: 83).

En el nuevo debate legislativo, solamente intervino de manera activa una escasa docena de senadores (Trías Monge, 1999b: 84). Además, no participó ningún portavoz electo por los puertorriqueños. Esto fue así dado que a la muerte de Muñoz Rivera, el 15 de noviembre de 1916, se determinó seleccionar a su sucesor durante las primeras elecciones que se celebraran bajo la nueva ley orgánica de Puerto Rico (Fernández, 1996: 122). El 2 de marzo el proyecto Jones se convirtió en ley.⁷⁸

Por mandato de lo dispuesto en el Artículo 5 de la segunda Ley Orgánica de Puerto Rico, se procedía a naturalizar colectivamente como ciudadanos de los EE.UU. a todos los que el Artículo 7 de la primera ley orgánica (Ley Foraker) reconocía como ciudadanos de Puerto Rico (Ramos de Santiago, 1997: 83). De ese mismo modo, se naturalizaba a todos los “nativos de Puerto Rico que estaban

⁷⁸ Para un análisis jurídico de la segunda Ley Orgánica, véase: José Trías Monge, “Capítulo VII La formulación de la Ley Jones”, en *El sistema judicial de Puerto Rico* (San Juan, 1978), pp. 70-80.

temporalmente ausentes de la Isla en 11 de abril de 1899, y hayan regresado después y estén residiendo permanentemente en dicha Isla, y no sean ciudadanos de ningún país extranjero”.⁷⁹ Además se disponía, que “cualquier persona de las descritas anteriormente”, sólo podría mantener su *status* político si dentro los próximos seis meses de entrar en vigor la nueva ley orgánica, declaraban bajo juramento que esa era su resolución.⁸⁰

Varios meses después de su aprobación, el 6 de noviembre de 1917, José de Diego (1866-1918) declaró lo siguiente relacionado con la Ley Orgánica Jones:

Si el decreto de la ciudadanía no hubiese sido compulsorio, ni los renunciantes despojados de sus derechos políticos, incapacitados para ser electores y elegibles en el país de su nacimiento, yo me hubiera refugiado al calor maternal de mi propia ciudadanía; más siendo así, yo no podía abandonar estos grandes instrumentos de trabajo, estas virtuosas armas de lucha, que se derivan del voto popular, para el desarrollo de la actividad en la vida pública, y necesitaba la ciudadanía de los Estados Unidos para clamar y combatir por el establecimiento de la ciudadanía de Puerto Rico, por la creación de nuestra República [...] (Rigual, 1972: 162)

Poco tiempo después de la concesión de la ciudadanía americana, los EE.UU. comenzaron a participar activamente en la Primera Guerra Mundial, conjuntamente a Gran Bretaña, Francia y sus aliados. Por ende, los puertorriqueños tuvieron su primera gran misión como nuevos ciudadanos americanos: el conflicto armado contra Alemania y Austria-Hungría sirvió de motivo para que miles de puertorriqueños tuvieran que demostrar su lealtad y compromiso con el imperio del cual eran ahora ciudadanos. Alrededor de 20 mil soldados puertorriqueños fueron a cumplir con su deber de ciudadanos, aunque carecieran del derecho a elegir sus propios gobernantes.

⁷⁹ El Artículo 10 prescribió que “todos los funcionarios [de Puerto Rico] deberán ser ciudadanos de los Estados Unidos, y, antes de entrar en el desempeño de sus respectivas funciones, prestarán juramento de sostener la Constitución de los Estados Unidos y las leyes de Puerto Rico”. Mientras el Artículo 36 estipulaba que para ser electo Comisionado Residente de Puerto Rico había que ser “ciudadano *bonafide* de los Estados Unidos”. Finalmente, el Artículo 35 requirió la ciudadanía de los Estados Unidos para a lo sumo ser elector en Puerto Rico (Ramos de Santiago, 1997: 86, 101-102).

⁸⁰ Los renunciantes a la ciudadanía Americana fueron alrededor de 288 puertorriqueños de una población de más de un millón de personas (Trias Monge, 1999a: 97).

1.3.3.2 El Nuevo Trato

“A pesar de los paliativos del Nuevo Trato, la depresión económica se ahonda y se contraen las salidas para un país donde todo lo decide el azúcar. Los soles del sur lo consumen.”

Silvia Álvarez Curbelo

Franklin D. Roosevelt llegó a la presidencia de los EE.UU. en marzo de 1933. Ya para mayo del mismo año se creó la *Federal Emergency Relief Administration* que proveía subvenciones a agencias locales y estatales fundando proyectos de ayuda y de obras públicas.⁸¹ Poco tiempo después, en agosto de 1933, los nuevotratistas empezaron desarrollando estrategias para revigorizar la economía y crear empleos en la Isla (el desempleo para ese entonces alcanzaba el 35 por ciento).⁸² La primera estrategia era a través de un proyecto de obras públicas puesta en marcha en agosto de 1933, el *Puerto Rican Emergency Relief Act* (PRERA).

PRERA fue un plan de ayuda de emergencia financiado por los EE.UU. que inició un programa para distribuir comida y ropa, más programas para reducir el desempleo a través de la construcción de carreteras y puentes, el establecimiento de centros de trabajo de aguja, la implantación de un proyecto de reforestación y el entrenamiento de agrimensura y censos. En sus cuatro meses de operación, la PRERA distribuyó \$339,145 en programas para reducir el desempleo, 120,000 libras de cerdo y cooperó con el Departamento de Salud para combatir la malaria; además participó en la construcción de carreteras y el apoyo del desarrollo de empleo (Mathews, 1976: 130-131). No obstante, los escasos recursos de la PRERA fueron insuficientes para aliviar la dureza de las condiciones de Puerto Rico durante la Gran Depresión. Además, entre diciembre de 1932 y diciembre de 1933 hubo un aumento de 33 por ciento de los precios de los artículos de primera necesidad, resultado de un impuesto de elaboración sobre productos agrícolas como parte del

⁸¹ El gobierno federal proveía un dólar por cada diez dólares provistos por los gobiernos locales (Dietz, 1997: 164).

⁸² La adopción de los programas nuevotratistas resultó en batallas a cada paso en su contra desde el comienzo, rodeada de luchas e intrigas políticas. Véase: Thomas G. Mathews, *Puerto Rican Politics and the New Deal* (Nueva York, 1960), capítulos 6-8.

*Agricultural Adjustment Act*⁸³ aprobado por el Congreso en mayo de 1933. No fue hasta enero de 1937 que la AAA fue declarada inconstitucional y el impuesto de elaboración “inválido” por el Tribunal Supremo de los EE.UU. (Dietz, 1997: 165).

1.3.3.3 El Plan Chardón

A finales de 1933 surgieron planes de acciones nuevotratistas para combatir el hambre y el desempleo de manera más efectiva. Tales planes contaban con el apoyo de tres personas claves: Rexford Guy Tugwell,⁸⁴ profesor de economía de la Universidad de Columbia y miembro del círculo íntimo de Roosevelt; Luis Muñoz Marín, hijo de Luis Muñoz Rivera; y Carlos Chardón, el canciller de la Universidad de Puerto Rico. Ellos, interesados en un capitalismo liberal que rompiera el dominio absoluto de los monopolios ausentistas azucareros, deseaban el crecimiento del capitalismo local y una mayor retención de los beneficios de la producción ampliada dentro de la economía de Puerto Rico.

El presidente Roosevelt autorizó la formación de la Comisión Puertorriqueña de Normas para estudiar las necesidades particulares de la Isla y formular un plan integrado para la rehabilitación económica, la revitalización y la reconstrucción de Puerto Rico.⁸⁵ Chardón, más el profesor Rafael Fernández García y el Comisionado Residente Rafael Menéndez Ramos, fueron nombrados a la Comisión. La Comisión tuvo vistas y reuniones en mayo y junio de 1934 en Washington D.C. para removerles de los intereses isleños. Produjeron un informe, conocido popularmente como el Plan Chardón, que se convirtió en la base para los planes de reconstrucción futura –y el eje de debates y controversias– para la Isla durante gran parte de la década del treinta (Dietz, 1997: 167-168).

El Plan Chardón fue importante porque no se acercó a los problemas económicos y sociales de Puerto Rico desde un punto de vista de “una emergencia de la Depresión”. Por ende, propuso cambios estructurales radicales para resolver desde la raíz la crisis económica puertorriqueña. Fue un plan de acción que promovió que

⁸³ Para información adicional relacionado con el *Agricultural Adjustment Act* y sus efectos en Puerto Rico, véase: Thomas G. Mathews, *Puerto Rican Politics and the New Deal* (New York, 1976), pp. 135-138.

⁸⁴ Tugwell sería nombrado gobernador de la Isla el 19 de septiembre de 1941.

⁸⁵ Para leer más de la propuesta presentada, véase: Thomas G. Mathews, *Puerto Rican Politics and the New Deal* (Nueva York, 1960), pp. 151-152, 156-158 y 162-163.

la administración de Roosevelt implementara una reforma agraria que cumpliera la cláusula de la Ley Orgánica de Puerto Rico. Además, hizo un llamado para un programa compresivo que bregara con la sobrepoblación y el desempleo en la Isla a través de una migración planificada.⁸⁶

El Plan Chardón –partiendo de la premisa de que la reconstrucción económica era posible sin ningún cambio político o institucional– recomendaba medidas específicas para combatir el desempleo, incrementar el producto bruto de la Isla y promover una distribución más justa de la riqueza (Dietz, 1997: 168). También, promovía la creación de una corporación pública para adquirir tierras y operar refinerías y el repartimiento de tierras a los agricultores para desarrollar otros productos. A la vez, el plan se enfocaba en la industria azucarera. Fue un plan que proponía la construcción de industrias en torno a la mano de obra barata, con un énfasis en el desarrollo de productos relacionados con el azúcar, para amplificar y profundizar la base industrial local.

Por su énfasis en poner fin al monopolio de la tierra⁸⁷ hubo un rechazo por completo del Plan Chardón por parte de los intereses azucareros y de la Coalición republicana-socialista, respaldada por los grandes intereses azucareros. El Plan Chardón quería aplicar un límite de 500 acres por persona (de la Ley Jones) para facilitar la adquisición del gobierno de los terrenos excedentes, la repartición de esos terrenos a campesinos y el cultivo cooperativo de estos terrenos a siembras tropicales. Desafortunadamente, por la gran oposición de los intereses azucareros, el Plan no fue endosado por el gobierno de los EE.UU., ni recibió la aprobación del secretario de agricultura.⁸⁸

A la vez, el 28 de mayo de 1935 el presidente Roosevelt creó, por una orden ejecutiva, la *Puerto Rican Reconstruction Administration* (PRAA)⁸⁹ para cumplir con parte de los propósitos del Plan Chardón. La PRAA, administrada desde Washington, D.C., empezó una

⁸⁶ Véase: Gina M. Pérez, *The Near Northwest Side Story: Migration, Displacement, and Puerto Rican Families* (Berkeley, 2004), pp. 50-56.

⁸⁷ Para información adicional del Plan Chardón y sus recomendaciones para la industria azucarera, véase: James L. Dietz, *Historia económica de Puerto Rico* (San Juan, 1997), pp. 169-171.

⁸⁸ Aunque el Plan no fue endosado por el gobierno de los EE.UU., ni recibió la aprobación del secretario de agricultura, sí nutrió al programa político del Partido Popular Democrático durante la década del cuarenta (Pico, 1986: 246-247).

⁸⁹ Para leer más relacionado con la *Puerto Rican Reconstruction Administration*, véase: Thomas G. Mathews, *Puerto Rican Politics and the New Deal* (Nueva York, 1960), pp. 224-287.

variedad de actividades que incluía el establecimiento de una cooperativa para adquirir y operar una refinería. Además, promovió la organización de otras cooperativas: construyó instalaciones hidroeléctricas y una planta de cemento; instituyó el cuidado de la salud, la educación, la construcción de viviendas en barrios pobres, la electrificación rural y reforestación; y, planificó el establecimiento de otras industrias como una fábrica de vidrio y otra de cartón (Trías Monge, 1999a: 121-122; Dietz, 1997: 171-176).

De mayo de 1935 hasta diciembre de 1938 la PRAA invirtió casi \$58 millones en Puerto Rico. Pero, aunque la visión para la PRAA era ser un programa de reconstrucción permanente en vez de ayuda de emergencia, muchos de sus programas eran de carácter experimental y cuando el dinero de la PRRA se terminó a finales de la década, los programas sencillamente desaparecieron, sin dejar un legado permanente. La PRAA volvió a ser un vehículo para el asenso político de isleños tecnócratas, burócratas y profesionales que, en el futuro inmediato, serían la fuerza política del Partido Popular Democrático.

Según Trías Monge:

[...] el Nuevo Trato sí tuvo un efecto beneficioso en las cosas que iban a ocurrir. Contribuyó a dirigir la atención de Puerto Rico a su situación económica, a calmar su obsesión con el *status* como solución mágica a todos los problemas, a reconocer que la libertad puede asumir muchas formas, a empujar a los partidos políticos a reconocer que la salvación económica no podía venir sólo de afuera, que el gobierno propio y el ayudase uno mismo iban de la mano. El fallido programa de rehabilitar a Puerto Rico desde fuera proporcionó también muchas de las ideas que dieron pábulo a los esfuerzos para el mejoramiento económico desde los años cuarenta. (Trías Monge, 1999a: 123-124)

Los años treinta mostraron el fracaso para la política tradicional respecto a Puerto Rico y prepararon el terreno de la destrucción de los partidos políticos existentes.

1.3.4 El cuarto piso: la modernización-en-la-dependencia

“La economía puertorriqueña desde el comienzo de la época de Muñoz Marín y el programa de desarrollo Operación Manos a la Obra han sido un fracaso en sus resultados económicos y, por extensión, en los sociales.”

James L. Dietz

La casa puertorriqueña montó su cuarto piso en la década de los cuarenta, construido sobre el capitalismo tardío norteamericano y el populismo oportunista puertorriqueño de Luis Muñoz Marín y el Partido Popular Democrático (PPD) (González, 1989: 38).⁹⁰ Muñoz Marín y el PPD sí lograron el desarrollo económico y la industrialización de Puerto Rico, pero a través de una mayor dependencia de los EE.UU. y con una estructura gubernamental (estado-benefactor) que carecía de los medios para sostenerse localmente (Dietz, 1997: 249).

En el año 1941 Luis Muñoz Marín y el PPD asumieron el control legislativo, mientras Rexford Guy Tugwell fue nombrado gobernador de Puerto Rico. Fue durante la gobernación de Tugwell que el Nuevo Trato llegó de verdad a la Isla (Trias Monge, 1999: 129). El gobernador Tugwell quería salvar al capitalismo de sí mismo sin negar la base fundamental y el valor del sistema, un pensamiento totalmente compatible con la perspectiva de Muñoz y el PPD: “[...] ante esta fusión de propósito económico e ideología los planes del PPD de lidiar con los intereses ausentistas y de promover la justicia social tenían buenas oportunidades de triunfar” (Dietz, 1997: 203). Durante el período de Tugwell y los primeros años de Muñoz Marín, Puerto Rico inició un sistemático consumo de fondos federales, que convirtió la maquinaria gubernamental en un motor de cambio: creó un Negociado de Presupuesto, una Junta de Planificación y un Negociado de Estadística. Las tres entidades eran la base para la creación de una burocracia oficial.⁹¹

La reorganización de la Isla se realizó en dos etapas: de 1941 a 1949 y de 1945 a 1953. De 1941 a 1949 el gobierno se enfocó en un

⁹⁰ Para leer de las reformas de Muñoz Marín y el Partido Popular, véase: James L. Dietz, *Historia económica de Puerto Rico* (San Juan, 1997), pp. 212-219.

⁹¹ Para información adicional relacionado con Tugwell y los cambios nuevotratistas en Puerto Rico, véase: José Trias Monge, *Puerto Rico: las penas de la colonia más antigua del mundo* (San Juan, 1999), pp. 128-134.

programa de reforma agraria,⁹² control y desarrollo de infraestructura e instituciones, reorganización administrativa e industrialización a través de fábricas que eran propiedad y operadas por el gobierno. Mientras tanto, de 1945 a 1953 la reforma agraria y la agricultura recibieron menos atención, el Estado vendió las empresas gubernamentales a firmas privadas y se inició un esfuerzo por aumentar la producción industrial atrayendo capital privado norteamericano. Fue en su etapa inicial, entre 1941 y 1949, a través de acciones legislativas, que Tugwell, Muñoz Marín y el PPD lograron la formación de dos importantes agencias para el desarrollo económico, la Compañía de Fomento (1942) y el Banco de Fomento de Puerto Rico (1943).

1.3.4.1 La Compañía de Fomento Industrial y el Banco de Fomento

El gobierno fundó el Banco de Fomento para llenar el vacío realizado por los bancos privados que limitaban sus préstamos a las empresas establecidas por industrias que ya eran rentables. Por ende, el Banco de Fomento prestaba dinero a aquellas empresas que, en su opinión, podían contribuir al desarrollo e industrialización de la economía puertorriqueña (Dietz, 1997: 206). Al principio, funcionó como un banco comercial de servicios generales,⁹³ pero en 1948 se le cambió el nombre a Banco Gubernamental de Fomento (BGF), y se le prohibió aceptar depósitos o cuentas de ahorros privados. Volvió a ser un “banco del gobierno”, manteniendo depósitos de los gobiernos municipal, insular y federal; hacía pagos para el gobierno insular y manejaba las obligaciones prestatarias de las corporaciones públicas. A la vez, continuaba haciéndoles préstamos a las empresas que cualificaran con los mismos criterios de antes.

Durante la primera década de operaciones del BGF dos terceras partes de sus préstamos se hicieron a firmas locales. A la vez, casi 90 por ciento de estos préstamos eran para construcción y comercio: la contribución directa del BGF para el desarrollo industrial fue muy poca. En 1955, las firmas con préstamos del BGF empleaban 18 por

⁹² Una de las promesas de campaña de Muñoz Marín y el PPD era cumplir la cláusula de un límite de tierra a 500 acres de la Ley Orgánica de Puerto Rico. Mediante la Ley de Tierras crearon la Autoridad de Tierras en 1941 para lograr una reforma agraria a través de la compra de tierras y la creación de fincas de beneficio proporcional, fincas familiares y el programa de parcelas. Véase: James L. Dietz, *Historia económica de Puerto Rico* (San Juan, 1997), pp. 212-219.

⁹³ El Banco de Fomento, en sus inicios, fue capaz de aceptar depósitos privados y públicos (Dietz, 1997: 206).

ciento (11,2000) de los obreros de fábrica. Por ende, los préstamos se concentraban en proyectos de uso intensivo del capital, impactando más la producción que el empleo (Dietz, 1997: 207).

La Compañía de Fomento de Puerto Rico, fundada en 1942, se organizó como una corporación pública independiente sin un compromiso ideológico (Dietz, 1997: 203-4). Sus cinco funciones eran: 1. realizar investigaciones orientadas a aumentar el uso de los recursos naturales de la Isla en la producción industrial; 2. desarrollar investigaciones y hacer pruebas de mercadeo, distribución y exportación de los productos puertorriqueños; 3. operar un laboratorio de diseño para ofrecer información y ayuda en la producción de artículos que utilizaran materia prima local o que pudieran adaptarse a la producción local; 4. establecer y operar empresas que manufacturan o distribuyen bienes producidos con materiales locales; y 5. promover la participación de inversionistas y capitales nativos en la industria (Dietz, 1997: 207-8). Para el año 1947 tenía en producción la Corporación de Vidrio de Puerto Rico, la Corporación de Papel y Pulpa de Puerto Rico, la Compañía de Zapatos y Cuero de Puerto Rico, y la Corporación de Productos de Arcilla de Puerto Rico.⁹⁴

Sin embargo, aunque la Compañía de Fomento tenía cuatro empresas en producción y operaba la fábrica de cemento, la que funcionaba con ganancias, los problemas técnicos, políticos e ideológicos continuaban:

El papel del gobierno como iniciador fue una constante y esa continuidad de propósito es más importante que las formas específicas que asumió el papel del gobierno. El Estado colonial realizaba las funciones de capitalista colectivo: asumía riesgos y acumulaba capital; invertía, hacía planes y los llevaba a cabo. El capital privado y los capitalistas no habían estado realizando esas funciones, y el capital extranjero y mucho del capital local también estaban inmovilizados en la producción de caña de azúcar, el comercio y la banca. El grueso de los depósitos bancarios ni siquiera se invertía o se usaba productivamente en Puerto Rico. (Dietz, 1997: 204)

Por consiguiente, en la segunda etapa de reorganización, de 1945 a 1953, las empresas gubernamentales se vendieron a firmas privadas y se inició un esfuerzo por aumentar la producción industrial basada en el capital privado.

⁹⁴ Para información adicional relacionado con las empresas de Fomento, véase: James L. Dietz, *Historia económica de Puerto Rico* (San Juan, 1997), pp. 207-212.

1.3.4.2 1947: Manos a la Obra

A finales de la década de las cuarenta se vendieron las empresas gubernamentales de Fomento de Puerto Rico a firmas privadas⁹⁵ y aumentaron la producción industrial basada en capital privado norteamericano, dando la espalda a la agricultura (Dietz, 1997: 203-4). En 1947 la legislatura aprobó unas legislaciones que facilitaron el inicio de “Operación Manos a la Obra”, un programa de “industrialización por invitación” para atraer capital privado de los EE.UU. y una nueva política que rechazaba la justicia social por un aumento de la producción basado en principios ortodoxos de comportamiento económico (Dietz, 1997: 229). En la primera etapa de Operación Manos a la Obra (1947-1960), las industrias que atraían eran de un uso intenso de mano de obra y poco capital como las textiles, la ropa y la industria de aguja. En la segunda etapa (1960s), hubo un uso intenso de capital y de uso de mano de obra diestra y semi-diestra, también introdujeron la petroquímica.

Antes, el programa industrial puertorriqueño fue dirigido por el Plan Chardón que promovía empresas gubernamentales, un compromiso con la industrialización basada en el uso de recursos y mercados locales y la reforma agraria y el desarrollo económico rural. Pero, “un cambio de énfasis” se inició en 1945 para estimular el crecimiento económico y la creación de empleos en forma rápida a un costo menor para el gobierno (Dietz, 1997: 225). También, es en 1945 cuando la Compañía de Fomento de Puerto Rico no sólo cambió su nombre a Compañía de Fomento Industrial de Puerto Rico (PRIDCO), sino cambió su enfoque, enfatizando más en hacer la Isla atractiva para inversiones. Con la meta de hacer la Isla irresistible para inversionistas norteamericanos,⁹⁶ complacieron las firmas norteamericanas consiguiéndoles variados incentivos que incluían vacaciones contributivas y edificios subsidiados.

Poco tiempo después, en 1947, la legislatura de Puerto Rico aprobó la Ley de Incentivos Industriales para fomentar las

⁹⁵ Originalmente, se planeó vender las cinco compañías en paquete. Pero, se separó la fábrica de zapatos y se le vendió a Joyce Company, fabricante de zapatos de los EE.UU., que pagaron un 15 por ciento del equipo. Las otras cuatro subsidiarias fueron vendidas a la millonaria familia Ferré. Con la compra de estas compañías se le dio a los Ferré un monopolio en la producción de cemento de la Isla (Dietz, 1997: 234).

⁹⁶ “El fomento de las oportunidades de inversión y de ganancia ha venido a ser la historia del programa de desarrollo desde fines de los cuarenta hasta el presente” (Dietz, 1997: 225).

inversiones extranjeras. La Ley eximía del pago de contribuciones municipales y sobre la propiedad, de arbitrios y de patentes y permitía la exención total de contribuciones insulares hasta 1959. Añadieron a los incentivos programas de adiestramiento, préstamos a intereses bajos y otras ayudas.

Ya para 1947 la visión de la modernización puertorriqueña había cambiado radicalmente a una modernización basada en inversiones extranjeras y norteamericanas. La intención de la nueva política no era la justicia social, sino un aumento de la producción logrado sobre la base de principios ortodoxo de comportamiento económico: “[...] la Operación Manos a la Obra representó renunciar a la estrategia de ‘equidad con crecimiento’ y reemplazarla con un modelo de crecimiento económico ortodoxo consistente en ‘crecer primero’” (Dietz, 1997: 261-262).

En 1950 la legislatura creó la Administración de Fomento Económico, conocida popularmente como Fomento. La compañía de Fomento Industrial, la Autoridad de los Puertos, Turismo y otras dependencias pasaron a la jurisdicción de Fomento y volvieron a formar parte de esta nueva agencia. El cambio se debía a un cambio de estrategia de desarrollo: ahora Fomento cargaba con la responsabilidad de implantar nuevas estrategias para vender a Puerto Rico como una localización industrial (Dietz, 1997: 229). Por ende, mucha de las energías de Fomento se dirigía a relaciones públicas en la Isla y en los EE.UU., promoviendo el programa industrial puertorriqueño para atraer capital norteamericano a la Isla.⁹⁷

Entre 1947 y 1957 el empleo total en la manufactura aumentó en 20,700 y en las fábricas de Fomento aumentó en 37,300. Pero, en el resto de la manufactura se redujo en 16,6000, así que casi 45 por ciento del aumento de empleos de Fomento sirvió para reemplazar los que se perdieron en las empresas que no tenían exención contributiva. Además, el crecimiento general en empleo significó un desplazamiento del control nativo (Dietz, 1997: 231). Las condiciones de vida sí mejoraron durante la década del cuarenta: la tasa de mortalidad se redujo de 18 por mil a 10 por mil, la alfabetización aumentó de 68.5 por ciento en 1940 a 78 por ciento a finales de 1940 y 63 por ciento de los niños en edad escolar asistían a la escuela, el

⁹⁷ Durante la década del cincuenta Fomento creó folletos, panfletos y artículos en inglés para “vender” a Puerto Rico a inversionistas norteamericanos como un lugar con un ambiente seguro y económicamente viable. También, promovía la visión de un lugar muy americanizado para combatir los temores de los hombres de negocios norteamericanos (Pérez, 2004: 50).

doble de 1940. Sin embargo, Operación Manos a la Obra hacía casi imposible que los puertorriqueños mejoraran su nivel de vida por sus propios medios porque el control del proceso fue puesto en las manos de compañías estadounidenses. La década del cuarenta volvió a ser un testigo de una intensificación de la relación colonial de Puerto Rico y los EE.UU. y sus problemas (Dietz, 1997: 256-257).

1.4 Conclusión

La reforma agraria puesta en marcha por los nuevotratistas del PPD tuvo objetivos limitados, y, a largo plazo no logró gran impacto ni en la economía ni en la estructura de clases de la Isla. Por lo tanto, perdió apoyo político dentro del propio PPD ya para la época de 1945 a 1953. Por lo anterior, González interpretaba la situación puertorriqueña actual como el fracaso del Estado Libre Asociado (ELA).⁹⁸ Es una estructura política neo-colonial que se inauguró el 25 de julio de 1952 –pero se desarrolló a lo largo de la década de los cuarenta–⁹⁹ que ofreció a los puertorriqueños menos derechos que los que obtuvieron bajo la Carta Autonómica de 1897. González considera al ELA como una “modernización-en-la-dependencia” que ha conducido la Isla a un callejón sin salida. Síntomas de esa situación eran, según él, el desempleo y la marginación masiva, la dependencia desmoralizante en una falsa beneficencia extranjera, el incremento incontrolable de la delincuencia, una criminalidad en gran medida importada y la despolitización e irresponsabilidad cívica estimulada por la demagogia institucionalizada:

⁹⁸ “El *status* del Estado Libre Asociado se ha descrito a menudo como una extraordinaria invención que surgió de la nada para poner fin a todos los debates entre los defensores de la estadidad y la independencia. Semejante visión apocalíptica, que ha llevado a algunos a sostener que no hay nada malo en el *status* del Estado Libre Asociado tal como está, y que no se necesitan más cambios, no representa una interpretación adecuada de la historia y ha contribuido en gran medida a distorsionar la comprensión del Estado Libre Asociado. Este *status* se entiende mejor bajo una luz más modesta, como parte del movimiento autonomista que, en el caso de Puerto Rico, tiene sus raíces en el siglo diecinueve. Es una parte importante de dicho movimiento, pero el *status* de Estado Libre Asociado todavía no ha satisfecho plenamente las demandas autonomistas. El Estado Libre Asociado, con todos sus defectos, ha servido bien a Puerto Rico; pero intentar ocultar sus deficiencias y pretender que todo está bien en la colonia más antigua del mundo hace un flaco servicio, tanto al pueblo de Puerto Rico como al gobierno de los Estados Unidos” (Trias Monge, 1999a: 135, cursiva en el original).

⁹⁹ La Ley de Gobernador Electivo en 1947, las elecciones para gobernador en noviembre de 1948, y la Ley Pública 600 en 1950 que permitía a Puerto Rico redactar su propia constitución, bajo determinadas condiciones. Véase: James L. Dietz, *Historia económica de Puerto Rico* (San Juan, 1997), pp. 249-255.

Lo que estoy tratando de decir –y me interesa mucho que se entienda bien– es que los ochenta años de dominación norteamericana en Puerto Rico representan la historia de un proyecto económico y político cuya viabilidad *inmediata* en cada una de sus etapas pasadas fue real, pero que siempre estuvo condenado, como todo proyecto histórico fundado en la dependencia colonial, a desembocar *a la larga* en la inviabilidad que estamos viviendo ahora. (González, 1989: 39, cursiva en el original)

En su metáfora de una casa de cuatro pisos González promueve una reconstrucción de la sociedad puertorriqueña hacia adelante, por un futuro que se apoye en la tradición cultural de las masas populares y que redescubra y rescata su caribeñidad. Por lo anterior, la Isla caribeña de Puerto Rico, un país que goza de por lo menos cuatro pisos o etapas de historia, nos brinda la oportunidad de estudiar un fenómeno tan interesante y complejo como la Isla en sí, el Jibarismo.

2. MITOS Y MITOLOGÍAS POLÍTICAS

“Más fecundo que la clasificación de los mitos y la investigación de sus posibles ‘orígenes’ nos parece el estudio de su estructura y de su función en la experiencia espiritual de la humanidad arcaica.”

Mircea Eliade

La construcción, o mejor dicho, la “invención” de la tradición¹⁰⁰ –y, por ende, de la cultura, la memoria y la identidad– es un proceso que se interesa por instalar en las sociedades prácticas que cuentan con una “naturaleza” ritualista o simbólica. Estas prácticas sirven para que luego se puedan imponer ciertos valores y normas por medio de la repetición, lo que, automáticamente, implica una continuidad con el pasado (Hobsbawm, 1989a: 1). Un estudio del jibarismo puertorriqueño y su imaginario requiere un conocimiento amplio de la construcción o reconstrucción de los mitos y la transformación de tales mitos (los poemas, las canciones y las obras de arte) que se presentan como la expresión de una memoria colectiva que consolida al grupo (Augé, 1998: 56). Por eso, nos interesa estudiar, a profundidad,¹⁰¹ el poder de las estructuras míticas y las imágenes simbólicas sobre los comportamientos sociales y la infraestructura puertorriqueña. En este segundo capítulo analizamos conceptos del imaginario como de la mitología y la ideología en general y la mitología política en específico. Luego, analizamos cuatro mitos del imaginario político: la Conspiración, el Salvador, la Edad de Oro y la Unidad. Por último, aplicamos estas mismas cuatro concepciones mitológicas al contexto político puertorriqueño con el fin de hacer una nueva lectura profunda de la sociedad y cultura de Puerto Rico.

2.1 La imaginación y el imaginario

Philippe Malrieu define la imaginación como:

[...] un momento de la elaboración de actitudes, del reforzamiento de algunas de ellas, de la sacudida de otras, y las imágenes son, a través de la interrogación acerca de las primeras interpretaciones de

¹⁰⁰ “Inventing traditions, it is assumed here, is essentially a process of formalization and ritualization, characterized by reference to the past, if only by imposing repetition” (Hobsbawm, 1989a: 4).

¹⁰¹ Hacemos énfasis a un análisis profundo para no caer en una reducción de una obra (un poema, una canción, un cuadro o unos murales), a la uni-dimensionalidad.

lo percibido, los instrumentos de esta construcción. (Malrieu, 1971: 137)

Mientras, Gilbert Durand plantea que:

La imaginación se revela como el factor *general* de equilibración psicosocial.

Desde el punto de vista antropológico en el que nos hemos colocado, el dinamismo equilibrante que es lo imaginario se presenta como la tensión de dos “fuerzas de cohesión” de dos “regímenes” que enumeran cada uno las imágenes en dos universos antagónicos. (Durand, 1968: 96, cursiva en el original)

La imaginación surge de la necesidad del ser humano por reflejarse y reproducir su naturaleza en el mundo.¹⁰² Unas de las manifestaciones más típicas del imaginario son: el sueño, el ensueño, el rito, el mito y el relato de imaginación. Tales manifestaciones están siempre basadas, en cierto grado, en una imitación del pasado. Sin embargo, esta es una imitación deformada del pasado dado que toda manifestación del imaginario, como el mito, es una proyección que transforma percepciones y estructuras con el objetivo de sobreimprimir en ellas otras percepciones y otras estructuras. En consecuencia, la imitación del pasado se convierte en algo distinto de lo que es (Malrieu, 1971: 153). Por ser una proyección, el imaginario es una recuperación de un pasado y, al transfigurararlo, lleva a cabo un arrastre hacia el futuro (Malrieu, 1971: 153).

Malrieu identifica dos planos en la construcción de lo imaginario mítico: primero, se ubica lo imaginario de sustrato afectivo –un intento de desmitificar el mundo y domesticar las cosas y los seres–; y segundo, la regulación y el enriquecimiento del imaginario por la tradición mítica, guiada por las preocupaciones fundamentales que afectan el imaginario afectivo y basado en la influencia de los órdenes sociales (Malrieu 1971: 92-93). Por esto, la imaginación tiene una función de eufemización: es un dinamismo prospectivo que, a través de las estructuras del proyecto imaginario, intenta mejorar la situación de los seres humanos en el mundo¹⁰³ (Malrieu, 1971: 126-

¹⁰² “Es posible mostrar que, en cierto sentido, la imaginación obedece a este mecanismo de conservación. El pasado (individual o colectivo) revive en las diversas formas de lo imaginario; no habría proyección sin esta reviviscencia del pasado. Desde este punto de vista la imaginación aparece como la persistencia de nuestras experiencias anteriores, como una supervivencia de nuestra historia” (Malrieu, 1971: 176).

¹⁰³ “There is probably no time and place with which historians are concerned which has not seen the ‘invention’ of tradition in this sense. However, we should

127). Además, como ya mencionamos, la imaginación simbólica juega el papel de factor de equilibrio psicosocial que disminuye los golpes entre la pulsión y su represión (Durand, 1968: 128). El imaginario mítico aparece como el diálogo entre el individuo y su grupo: es el espacio donde uno puede plantear preguntas, proponer repuestas y probar la validez de las preguntas y las repuestas mientras las remodelan según sus descubrimientos (Malrieu 1971: 93).

2.1.1 El imaginario mítico y el símbolo

Entre el imaginario mítico y el símbolo hay una relación estrecha. Malrieu plantea que “Lo imaginario descansa sobre el símbolo: éste es a la vez obra e instrumento” (Malrieu, 1971: 148); mientras Durand nos recuerda que el mito se constituye en la soberanía de los símbolos (Durand, 1993: 30). Los mitos son una alta construcción del imaginario y son el ejemplar ideal del origen del símbolo (Durand, 1993: 26).

Durand destaca el poder de las estructuras míticas y de las imágenes simbólicas sobre los comportamientos sociales y la “infraestructura” (Durand, 2003: 31). Los mitos no son sólo las obras que funda su Siglo, sino también las que dan testimonio de ese Siglo: “[...] se puede aprehender cómo lo invisible adquiere rostro y llega a ‘montar’ la vida más cotidiana, sin duda es aquí en donde se puede constatar la realidad pregnante del mito [...]” (Durand, 2003: 173). Además, él destaca el papel clave que juega el mito en relación con una historia supuestamente objetiva e indubitable.¹⁰⁴ Nos recuerda que sin el mito no es posible entender la historia: el mito va delante de la historia, la legitima y da fe en ella. Sencillamente, sin las estructuras míticas –que distribuye los papeles de la historia y permite decidir lo que configura el momento histórico– no hay inteligencia histórica posible: el mito es el canon de la historia (Durand, 1993: 32- 33).

expect it to occur more frequently when a rapid transformation of society weakens or destroys the social patterns for which ‘old’ traditions had been designed, producing new ones to which they were not applicable, or when such old traditions and their institutional carriers and promulgators no longer prove sufficiently adaptable and flexible, or are otherwise eliminated: in short, when there are sufficiently large and rapid changes on the demand or the supply side” (Hobsbawm, 1989a: 4-5).

¹⁰⁴ “[...] ya habían vislumbrado que lo que nosotros llamamos ‘la historia’ no sólo no marchaba hacia adelante de una sola zancada, sino que estaba sujeta a vueltas, decadencias, y de que ‘las civilizaciones eran morales’ (Paul Valéry) o, más aún, que lo que creíamos objetividad positiva e indubitable del relato histórico no era más que mitologizaciones partidarias y subjetivas” (Durand, 2003: 32).

2.2 Las funciones de los mitos

“[...] el mito se aparece así como un elemento tan determinante como determinado: salido de la realidad social, es igualmente creador de realidad social.”

Raoul Girardet

La función primordial de los mitos es establecer los modelos ejemplares de todos los ritos y de todas las acciones humanas significativas (Eliade, 2000: 575). Por eso, tanto Mircea Eliade como Claude Lévi-Strauss comparan el mito con el arte. Ellos entienden que ambos son actos de creación autónoma del espíritu y es ese acto de creación lo que opera la revelación y no su materia o los sucesos en que se base (Eliade, 2000: 594). Según Eliade: “[...] el mito descubre una región ontológica inaccesible a la experiencia lógica superficial. [...] El mito expresa plásticamente y dramáticamente lo que la metafísica y la teología definen dialécticamente” (Eliade, 2000: 584). Eliade plantea que todos los mitos, que por ende incluye los mitos políticos,¹⁰⁵ son cosmogónicos porque anuncian o la aparición de una nueva situación cósmica o un acontecimiento primario que se convierte en un paradigma para el resto del tiempo futuro (Eliade, 2000: 582). Los mitos cosmogónicos cumplen la importante función de modelo y justificación de todas las acciones humanas y son el paradigma de un conjunto de mitos y sistemas rituales.

Por su parte, Clifford Geertz explica que la cosmovisión o visión del mundo son los aspectos cognitivos y existenciales. Geertz plantea que:

Su cosmovisión es su retrato de la manera en que las cosas son en su pura efectividad; es su concepción de la naturaleza, de la persona, de la sociedad. La cosmovisión contiene las ideas más generales de orden de ese pueblo. Los ritos y la creencia religiosa se enfrentan y se confirman recíprocamente; el *ethos*¹⁰⁶ se hace intelectualmente razonable al mostrarse que representa un estilo de vida implícito por el estado de cosas que la cosmovisión describe, y la cosmovisión se hace emocionalmente aceptable al ser presentada como una imagen

¹⁰⁵ “[...] la construcción mítica no deja de ser muestra aquí de cierta concepción cósmica del Orden universal. Custodio de la normalidad en la sucesión de los tiempos y el transcurso de las generaciones, ésa parecería ser, en esta perspectiva, la función esencial atribuida al héroe salvador” (Girardet, 1999: 87).

¹⁰⁶ Geertz define *ethos* como los aspectos morales y estéticos de una determinada cultura (Geertz, 2001: 118).

del estado real de cosas del cual aquel estilo de vida es una auténtica expresión. (Geertz, 2001: 118, cursiva en el original)

Mientras tanto, según Claude Lévi-Strauss:

Rites and myths, on the other hand, like “bricolage” [...] take to pieces and reconstruct sets of events (on a psychical, socio-historical or technical plane) and use them as so many indestructible pieces for structural patterns in which they serve alternatively as ends or means. (Lévi-Strauss, 1969: 33)

Asimismo, Gilbert Durand explica el mito como la intuición visionaria del alma: “Es la imagen mítica quien habla directamente al alma allá en donde la dialéctica bloqueada ya no puede penetrar” (Durand, 2000: 32). Plantea Durand que el mito ni razona ni describe, sino intenta persuadir a través de la repetición de una relación con todos los matices posibles: cada acto ritual transmite la misma verdad que la totalidad del mito o del rito (Durand, 2000: 106). Él entiende el mito como una repetición de ciertas relaciones (lógicas y lingüísticas) entre ideas o imágenes manifestadas verbalmente (Durand, 1968: 18). Asimismo, para Durand las estructuras y las figuras míticas son como un espejo en el cual uno puede mirar el rostro de las obras del hombre y la mujer y descifrar la condición humana y el destino (Durand, 1993: 358).

2.2.1 Los mitos taínos

Para contextualizar el estudio de la mitología puertorriqueña, nos detendremos brevemente en la exploración del indigenismo de la Isla y la diáspora. Para ello, nos acercaremos al erudito cubano José Juan Arrom,¹⁰⁷ quien ha realizado investigaciones de los mitos y el arte pre-columbino de los taínos,¹⁰⁸ los habitantes indígenas de Puerto Rico que llegaron a las Antillas unos 6,000 años antes que las carabelas de Colón.¹⁰⁹ Para Arrom, los mitos taínos resumen las

¹⁰⁷ En 1974 Arrom publicó *Relación acerca de las antigüedades de los indios* con el propósito de retraducir y editar el manuscrito de fray Ramón Pané, usando la versión italiano de Alfonso de Ulloa. La versión de Ulloa, publicada en Venecia en 1571, es la versión más cercana a la que escribió Pané, dado que el texto original de Pané está perdido. La nueva versión de Arrom es un trabajo de reconstrucción con el interés de ser fiel al texto original de Pané.

¹⁰⁸ Para una explicación detallada de la evolución de los taínos, véase: Sebastián Robiou Lamarche, “Las culturas precolombinas antillanas”, en *Taínos y Caribes: las culturas aborígenes antillanas* (San Juan: 2003), pp. 26-53.

¹⁰⁹ En 1975 Arrom publicó el libro *Mitología y artes prehispánicas en las Antillas*, un texto basado en un examen profundo de la herencia artística y espiritual de los taínos. Es un estudio interdisciplinario de los taínos donde Arrom incorpora lo visual con lo escrito y los estudios lingüísticos para profundizar en los mitos taínos, y

experiencias de un pueblo y surgen de sus creencias más profundas y significativas. Él establece que los mitos cosmogónicos de los taínos son historias ejemplares con su propia lógica que pueden repetirse y cobrar su sentido y valor en su repetición en múltiples planos.

En 1498, en la Isla de La Española, durante los primeros días de la conquista, el fraile jerónimo Ramón Pané documentó las creencias de un pueblo indígena en su *Relación acerca de las antigüedades de los indios*. En el primer libro escrito en tierra americana Pané recogió cuatro mitos o fragmentos de mitos taínos: el de la creación de la humanidad, el del origen de las mujeres, el de los gemelos divinos y el que explica la gran inundación. El informe de Pané es una de las obras clásicas de la antropología americana. Estos mitos, reinterpretados, editados y comentados por Arrom, han generado mucho interés en Puerto Rico y han sido estudiados por numerosos intelectuales, entre ellos Ricardo Alegría,¹¹⁰ Mercedes López-Baralt¹¹¹ y Sebastián Robiou Lamarche.¹¹² Tales estudios de los mitos taínos han facilitado el conocimiento de las creencias taínas por parte de la sociedad puertorriqueña.

Pero, el estudio de los taínos, quienes fueron exterminados entre los primeros cien años de la colonización, no empezó en el Siglo XX con las investigaciones de Alegría y López-Baralt. El antropólogo Jorge Duany plantea que la revitalización de los taínos en Puerto Rico puede estar dividida en cinco etapas. El primer intento serio en estudiar los taínos data de la mitad del Siglo XIX y el movimiento romántico, íntimamente relacionado con las escuelas literarias indigenista y costumbrista, respectivamente. En concreto, ya para el 1847, escritores criollos como Daniel Rivera, Eugenio María de Hostos y Alejandro Tapia y Rivera¹¹³ cultivaron el tema del taíno como una parte clave de la exaltación del “Nuevo Mundo” y una

no solamente aclara los mitos taínos, sino también valoriza sus obras de arte.

¹¹⁰ *Las primeras representaciones gráficas del indio Americano 1493-1523* (San Juan, 1986); *Apuntes en torno a la mitología de los indios taínos de las Antillas mayores y sus orígenes suramericanos* (San Juan, 1986).

¹¹¹ *El mito taíno: raíz y proyecciones en la amazonía continental* (San Juan, 1999).

¹¹² *Taínos y Caribes: las culturas aborígenes antillanas* (San Juan, 2003).

¹¹³ *Agüeybaná el bravo* (1854), por Daniel Rivera; *La peregrinación de Bayoán*, por Eugenio María de Hostos (1863); y *La palma del cacique* (publicada en una colección de obras diversas) y *El bardo de Guamaní* (1862), por Alejandro Tapia y Rivera.

identidad propia, diferente de los peninsulares españoles.¹¹⁴ La literatura creada se enfocó en los taínos como los personajes principales de sus obras. En éstas, los taínos sirvieron para que los noveles autores comunicaran un mensaje de lucha nacional y oposición a las autoridades españolas. Los autores utilizaron a los taínos como símbolo de una identidad nacional puertorriqueña.¹¹⁵

Mientras tanto, los fundadores de la historiografía puertorriqueña –el médico y naturalista Agustín Stahl en *Los indios boricueños* (1889), los historiadores Cayetano Coll y Toste, *Prehistoria de Puerto Rico* (1907) y Salvador Brau, *El fantasma del puente* (1870) y el crítico literario y abogado Luis Lloréns Torres, *América* (1898)– promovieron un re-descubrimiento romántico de la cultura indígena de la Isla. En esta primera etapa también había un interés en la cultura material de los taínos. Una manifestación de tal interés fue la primera exhibición de objetos taínos en la capital de Puerto Rico en una feria-exposición oficial en 1854. Organizada por el gobernador Fernando de Norzagaray, en el Museo Militar, ésta tenía el noble propósito de mostrar el desarrollo comercial y cultural de la Isla.¹¹⁶

La segunda etapa de la revitalización de los taínos data de entre 1898 y 1945, y está caracterizada por la profesionalización de las investigaciones de arqueología. Arqueólogos (primariamente de los EE.UU.) enfocaron sus investigaciones en la reconstrucción histórica de los taínos y sus antepasados.¹¹⁷ Siguieron sus intereses en el arte y la mitología taína, mientras exploraron los contactos culturales entre los taínos y meso-América en la pre-historia.

¹¹⁴ Más tarde, Juan Antono Corretjer, en *Agüebana (Poemas criollas)* (1932) sigue desarrollando el tema taíno en el Siglo XX.

¹¹⁵ “In particular, the Taíno, the only non-transported population on the island, becomes a conduit of patriotic devotion and a tool to affirm a legitimate and continuous connection to the soil by the Creole ‘Puerto Rican’ élite vis-à-vis the Spanish colonial authorities” (Dávila, 2001b: 37).

¹¹⁶ Para más información relacionada con la exhibición, véase: Ricardo Alegría, “La primera exposición de piezas arqueológicas y el establecimiento del primer museo de Puerto Rico,” *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, 64: 34-42; y Cayetano Coll y Toste, “Memoria descriptiva de la primera exposición pública de la industria, agricultura y bellas artes de la isla de Puerto Rico, en junio de 1854” en *Boletín Histórico de Puerto Rico*. San Juan (3): 173-223.

¹¹⁷ Para una lectura sobre los resultados de las investigaciones realizadas por los arqueólogos norteamericanos, véase: Irving B. Rouse, *The Taínos: The Rise and Decline of the People who Greeted Columbus* (New Haven, 1992); y Jorge Duany, “Imperialistas reacios: los antropólogos norteamericanos en Puerto Rico, 1898-1950,” *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, 26 (97): 3-11.

La tercera etapa, que empezó después de la Segunda Guerra Mundial y existe hasta hoy, es una apropiación nacionalista de la herencia indígena. También, es a partir de la década de 1940 que surgen las publicaciones de varias figuras influyentes: Fernando Ortiz en Cuba, Jean Prince-Mars en Haití, Emile de Boyrie Moya en Santo Domingo y Ricardo Alegría en Puerto Rico. En 1947, Alegría fundó el Centro para la Investigación Arqueológica mientras dirigía el Museo de Historia, Antropología y Arte de la Universidad de Puerto Rico. Alegría, quien se especializa en la investigación de los taínos,¹¹⁸ publicó una obra clave para la institucionalización del indigenismo, *Historia de nuestros indios (versión elemental)* en 1950. Este libro ha sido uno de los textos más diseminados del discurso indigenista en la Isla (Duany, 2001: 60). Este texto, junto con *Art and Mythology of the Taíno Indians of the Greater West Indies* (1972) de Eugenio Fernández Méndez,¹¹⁹ presentó a los taínos como dulces, buenos, pacíficos, inocentes y dóciles. Así también, ayudaron a consolidar el imaginario taíno como un signo de la cultura nacional de la Isla (Duany, 2001: 60).

La cuarta etapa, iniciada durante los 1970s, empieza una crítica de las verdades establecidas. Historiadores y arqueólogos contemporáneos como Jalil Sued Badillo,¹²⁰ Miguel Rodríguez¹²¹ y Francisco Moscoso¹²² han cuestionado la historia oficial de “la primera raíz”. Han roto con una búsqueda romántica de una identidad indígena para hacer investigaciones rigurosas basadas en el materialismo histórico.

La quinta etapa es la de la revitalización de los taínos. Ésta tiene como base el desarrollo de una arqueología de contrato, la cual ha sido estimulada por la legislación federal que requiere estudios o excavaciones arqueológicas previo al desarrollo de bienes raíces desde los 1980s. La idea de “rescatar” la herencia taína ha perdido importancia; en cambio, ahora es cuando el manejo de los recursos culturales (“cultural resource management”) está en boga.

¹¹⁸ Duany plantea que Alegría, Eugenio Fernández Méndez y otros intelectuales puertorriqueños estaban influenciados por los conceptos de la identidad cultural basada en el indigenismo y el mestizaje desarrollado en México en los 1920s y 1930s (Duany, 2001: 59).

¹¹⁹ Eugenio Fernández Méndez, antropólogo, fue el primer presidente de la Junta Directiva del Instituto de Cultura Puertorriqueña.

¹²⁰ *Los caribes: ¿realidad o fábula?* (Río Piedras, 1978).

¹²¹ *Estudio Arqueológico del Valle del Río Cagüitas, Caguas, Puerto Rico* (Caguas, 1984).

¹²² *Tribus y clases en el caribe antiguo* (San Pedro de Macorís, 1996).

Interesantemente, la revitalización de los taínos ha iniciado un movimiento contra-hegemónico en la Isla y en la diáspora, que abraza, acepta y hasta reclama la identidad taína. El movimiento, que empezó en los 1970s, ha tomado una fuerza impresionante en la ciudad de Nueva York desde los 1990s: ya el taíno no es sólo un símbolo, sino una realidad que uno vive en carne y hueso. En 1990, unos nuyorriqueños fundaron la Asociación Indígena Taína y, desde entonces, una serie de grupos han nacido reclamando la herencia taína: el *Taíno Tribal Council of Jatibonieu*, el Consejo General de Taínos Borincanos, los Taínos del Norte, y el *Kanei Indian Spiritual Circle*.

La antropóloga Arlene Dávila estudia este fenómeno en la Isla y en Nueva York en *Sponsored Identities: Cultural Politics in Puerto Rico* (1997) y en el ensayo “Local/Diasporic Taíno: Towards a Cultural Politics of Memory, Reality and Imagery” (2001). Ella explica el fenómeno en Nueva York –que ha recibido más atención, aceptación y legitimidad que el movimiento en la Isla– como una manera de mejorar el estatus de un grupo minoritario a través del diseño de una distinción cultural (Dávila, 2001: 40). Además, revela como los nuyorriqueños han aceptado la cultura montañosa jíbara-taína con una nueva significación: reconocen el mito de la ruralidad, pero en el mito rural rescatan e identifican la figura del taíno en vez del jíbaro (Dávila, 2001: 43).

2.2.2 Mitos e ideologías

“Estos son tiempos de caos; las opiniones son un revoltijo; los partidos representan una arrebatía; el lenguaje de las nuevas ideas no ha sido creado; nada es más difícil que dar una buena definición de uno mismo en religión, en filosofía, en política.”

Alphonse de Lamartine

Hay una relación estrecha entre los conceptos del mito y la ideología. Según Raoul Girardet:

Marcado y condicionado por el contexto fáctico en que se desarrolla, el mito puede aparecer así, y de manera aún más sugerente, como una especie de revelador ideológico, el reflejo de un sistema de valores o de un tipo de mentalidad. (Girardet, 1999: 79)

El mito sagrado refleja y da validez a numerosos tipos de relaciones entre grupos sociales, mantiene o impone una dominación hierática entre un grupo y otro, conserva el balance entre grupos con el mismo

nivel de hierática y es fundamental en la evocación y promoción de emociones de solidaridad. Por esto, Christopher G. Flood propone que el papel del mito sagrado en tiempos antiguos o en sociedades tradicionales es análogo al papel de la ideología en sociedades modernas (Flood, 1996: 41).

El mito político es una narración de eventos políticos pasados, presentes o futuros, cuyos narradores tienen el interés de hacerle entendible y significativo para sus oyentes. Los mitos políticos narran relatos que caen en las categorías similares a los mitos sagrados de las sociedades tradicionales –cuentos del origen, cuentos de héroes culturales y cuentos de un nuevo nacimiento o un nuevo comienzo. En general, los mitos políticos no gozan de un estatus sagrado, pero sí tienen que ser aceptados como verdades por su grupo de creyentes: tienen que ser transmitidos y recibidos, más cargados con la suficiente autoridad para tener valor paradigmático.

Los mitos políticos, por su forma, contenido y función, son complementarios a un discurso ideológico. Por ende, pueden ser identificados como si fueran los vehículos de una creencia ideológica que se apoya en argumentos ideológicos. A la vez, los mitos políticos compiten entre sí porque representen ideologías distintas.

Flood plantea que un mito político puede estar definido mediante un relato ideológicamente marcado por eventos políticos del pasado, presente o futuro (Flood, 1996: 42). Una narración ideológicamente marcada significa una narrativa que conlleva los valores, prejuicios y metas asociadas con una ideología específica, o una familia de ideologías, y que comunica una invitación (explícita o implícitamente) para participar en una ideología particular. Flood usa el término *mythopoetic* para cualquier narración política que está ideológicamente marcada por características que pueden producir o reproducir un mito político (Flood, 1996: 43).

En adición, en su estudio de los determinantes sociales de la ideología (la teoría del interés y la teoría de la tensión), Clifford Geertz critica ambos enfoques porque se han limitado a considerar las ideologías como elaborados gritos de dolor, reduciendo su análisis del alcance intelectual de la ideología a simples estrategias y tácticas. Según Geertz:

La naturaleza de la relación entre agitaciones sociopsicológicas que incitan a actitudes ideológicas y las elaboradas estructuras simbólicas en virtud de las cuales se da existencia pública a esas actitudes es demasiado complicada para ser entendida desde el

punto de vista de una vaga y no examinada noción de resonancias emotivas. (Geertz, 2001: 182)

Él explica el nacimiento de la actividad ideológica de la siguiente manera: por causa de un desorden general hay la pérdida de orientación o falta de capacidad de comprender todas las responsabilidades y derechos cívicos en que uno se encuentra.¹²³ Asimismo, sostiene que las ideologías intentan dar sentido a situaciones sociales que son incomprensibles con el deseo de interpretarlas para lograr una significación dentro de ellas: una respuesta a un estado de tensión cultural (Geertz, 2001: 192). Por consiguiente, usualmente las ideologías formales nacen y luego se mantienen en el momento que un sistema político empieza a liberarse del gobierno inmediato de la tradición recibida, la guía directa y detallada de cánones religiosos o filosóficos y preceptos irreflexivos de la moral (Geertz, 2001: 191).

Los esquemas culturales –religiosos, filosóficos, estéticos, científicos, ideológicos– funcionan como “programas” que proveen modelos para la organización de procesos sociales y psicológicos.¹²⁴ Consecuentemente, es necesario esforzarnos para entender la ideología como una entidad en sí misma, un sistema ordenado de símbolos culturales. Las ideologías son estructuras simbólicas: trabajos críticos e imaginativos interesados en definir unas situaciones problemáticas y dar respuestas a un sentimiento de falta de la información requerida. Al mismo tiempo, la ciencia es diagnóstica, mientras la ideología es justificativa aunque tienda a tener pretensiones empíricas sobre la condición y la dirección de la sociedad (Geertz, 2001: 200-2).

Las ideologías pueden ser una o varias combinaciones de lo siguiente: 1. proyecciones de temores no reconocidos; 2. disfraces de ulteriores motivos; 3. expresiones de solidaridad grupal; y / o 4. mapas de una realidad problemática y matrices para crear una conciencia colectiva. Además, las ideologías tienden a tener dimensiones justificativas y / o apoloéticas y estar interesadas en establecer y defender estructuras de creencias y valores, exponiendo

¹²³ “Es la confluencia de tensiones sociopsicológicas, cuando faltan recursos culturales mediante los cuales se pueda dar sentido a las tensiones, lo que prepara el escenario para que aparezcan ideologías sistemáticas (políticas, morales o económicas)” (Geertz, 2001: 192).

¹²⁴ Según Geertz, los esquemas culturales como los sistemas genéticos proveen un modelo de organización, el primero social y psicológico, el segundo orgánico (Geertz, 2001: 189).

pretensiones sobre la condición y la dirección de la sociedad (Geertz, 2001: 201-202). Citando a Geertz:

[...] las ideas son armas y que una manera excelente de institucionalizar una determinada visión de la realidad –la del grupo de uno, de la clase de uno o del partido de uno– es alcanzar el poder político e imponer dicha visión. (Geertz, 2001: 177)

Geertz nos recuerda que cuando analizamos las ideologías tenemos que tomar en consideración que el pensamiento sociopolítico está siempre relacionado con la situación actual en la vida del pensador y, por lo tanto, socialmente condicionada por su misma naturaleza. Asimismo, la ideología no es solamente socialmente condicionada, sino también psicológicamente “deformada”, “torcida”, o “desfigurada” por emociones personales como el odio, el deseo, la ansiedad o el miedo (Geertz, 2001: 173-4). Por lo tanto, las siguientes son características principales de la ideología:

- parcialidad
- ultra-simplificación
- lenguaje emotivo
- adaptación a los prejuicios públicos

Estas peligrosas armas de pensamiento crean una conciencia colectiva a través de significaciones y actitudes sociopolíticas. De esta manera, los individuos que están ligados a la sociedad tradicional recrean imágenes de la memoria colectiva: “[...] el hombre se hace, para bien o para mal, un animal político por obra de la construcción de ideologías, de imágenes esquemáticas de orden social” (Geertz, 2001: 190).

Flood define el mito político como una narración ideológicamente marcada que parece dar una definición verdadera de los eventos políticos del pasado, presente o futuro, y que es aceptada como verdadera o válida por su grupo social. Además, define al discurso político (o *mythopoetic*) como aquel relato ideológicamente marcado que parece dar la narración verdadera de los eventos políticos del pasado, presente o futuro (Flood, 1996: 44).

2.2.3 Los mitos políticos

“[...] un mismo sistema de organización no conduce obligatoriamente a una visión idéntica del sistema político a establecer o el orden social a instaurar. En suma, reconocer el lugar de lo imaginario no significa de ningún modo abandonarle la totalidad del campo del análisis.”

Raoul Girardet

Consciente de que los mitos revelan ideologías y son el reflejo de un sistema de valores o de un tipo de mentalidad, nos hemos propuesto romper con la tradición de estudiar los mitos del Siglo XV para contribuir a la nostalgia oficial por una herencia taína. En nuestro estudio, nos interesa hacer una mirada crítica a los mitos políticos puertorriqueños que nacieron en el Siglo XX y dominan la cultura puertorriqueña en la Isla y en la diáspora.

La mitología política puertorriqueña –una repuesta a los cambios y al caos, la crisis y las rupturas, los desequilibrios sociales y las tensiones estructurales– está íntimamente relacionada con la historia política de la Isla;¹²⁵ no es hasta que el trauma social se transforma en trauma psíquico que nace el mito político y, por tal razón, su carácter esencial es la función de reestructuración mental (Girardet, 1999: 171). Por consiguiente, deseamos un conocimiento profundo de la cosmovisión y del imaginario político de los puertorriqueños del Siglo XXI; éste tomaría en consideración la relación que pueda existir entre las necesidades, los deseos, los sentimientos (colectivos e individuales) y la actividad de clasificación inherente al mito (Malrieu, 1971: 80). Para lograr tal meta utilizamos como punto de partida la obra *Mitos y mitologías políticas* (1996) de Raoul Girardet. Girardet analiza cuatro mitos políticos (la Conspiración, el Salvador, la Edad de Oro y la Unidad) y muestra cómo los grandes momentos de la efervescencia mitológica francesa correspondieron a fenómenos de crisis, mutación o ruptura.¹²⁶

¹²⁵ “[...] forzoso es reconocer en el desarrollo histórico de cualquier mito político la existencia de tiempos fuertes y tiempos débiles, momentos de efervescencia y períodos de remisión. [...] Indudable, también, la concordancia que no puede dejar de establecerse con las vicisitudes de la historia política nacional” (Girardet, 1999: 82).

¹²⁶ “Revelador de algunas de las crisis más profundas y constantes, propias de cierto tipo de cultura y civilización. Revelador, también, de algunos de los problemas más agudos que la evolución misma de esta civilización continúa planteando a los

Según Girardet, el mito político tiene tres dimensiones: 1. es una fabulación, deformación o interpretación objetivamente discutible de lo real; 2. es explicativa; y 3. tiene la capacidad de movilizar (i.e. las cruzadas, las revoluciones).¹²⁷ Por lo tanto, las manifestaciones del imaginario mitológico pertenecen a modos originales de expresión (Girardet, 1999: 14). El mito es orgánico y se organiza en una dinámica de imágenes que se encadenan, nacen una de otra, se juntan o se desaparecen:

[...] el mito no puede circunscribirse, definirse, encerrarse en contornos precisos más que a continuación de una operación conceptualizadora, obligatoriamente reduccionista, que siempre corre el riesgo de traicionarlo o no dar de él más que una versión empobrecida, mutilada, amputada de su riqueza y su complejidad. (Girardet, 1999: 15)

Además, el autor enfatiza que los mitos políticos no se diferencian de los grandes mitos sagrados de las sociedades tradicionales por dos razones. Primero, tienen fluidez y por lo tanto se encabalgan, se interpenetran y se pierden uno en el otro: son una compleja red sutil y fuerte hecha de pasajes, transiciones e interferencias. Segundo, los mitos políticos son fundamentalmente polimorfos. Por lo tanto, el mito es igualmente ambivalente y una misma serie de imágenes pueden estar relacionados por mitos aparentemente muy diversos.¹²⁸ Además, un mismo mito tiene la capacidad de ofrecer múltiples resonancias y significaciones¹²⁹ que pueden ser complementarias u opuestas (Girardet, 1999: 15-18). En adición, las mismas estructuras

hombres de nuestro tiempo. ¿Cómo pasar por alto, en especial, el hecho de que los cuatro grandes sistemas de representación mítica cuyos contornos hemos tratado de esbozar –y cada uno de ellos está sólidamente estructurado alrededor de un núcleo bien definido– terminen por reunirse, coincidir y a veces confundirse en torno de un mismo tema, es decir, en la expresión de una misma impugnación o una misma angustia, en la formulación de un mismo llamado o una misma esperanza?” (Girardet, 1999: 169).

¹²⁷“A la función de reestructuración mental del imaginario político corresponde por lo tanto otra que es de reestructuración social. Originado en una situación de fractura del medio ambiente histórico y desarrollado en un clima de vacío social, el mito político es instrumento de reconquista de una identidad en riesgo. Pero aparece también como elemento constructivo de cierta forma de realidad social” (Girardet, 1999: 172-173).

¹²⁸ “Sorprendente poder de reversibilidad del mito que participa a la vez de lo retrospectivo y lo prospectivo, del plano del recuerdo y la añoranza y del de la expectativa mesiánica” (Girardet, 1999: 100).

¹²⁹ “Las posibilidades de inversión del mito no hacen más que responder a la constante reversibilidad de las imágenes, los símbolos y las metáforas” (Girardet, 1999: 17).

míticas son capaces de encontrarse en el segundo plano de los más diversos y hasta políticamente contradictorios sistemas ideológicos (Girardet, 1999: 22).

A la vez, Girardet argumenta que el mito sí tiene una lógica coherente y restrictiva¹³⁰ porque los mecanismos combinatorios de la imaginación colectiva parecen no tener a su alcance más que un número limitado de fórmulas (Girardet, 1999: 17). Por lo tanto, plantea que los elementos constructivos del relato de carácter explicativo se presentan agrupados en series idénticas y estructurados en asociaciones permanentes que facilitan, transcriben y transmiten su mensaje en un código inalterable en su totalidad (Girardet, 1999: 18).

2.4 Los cuatro mitos del imaginario político

“El olvido nos devuelve al presente, aunque se conjugue en todos los tiempos: en futuro, para vivir el instante; en pasado, para vivir el retorno; en todos los casos, para no repetirlo. Es necesario olvidar para estar presente, olvidar para no morir, olvidar para permanecer siempre fieles.”

Marc Augé

Limitándose a los últimos dos siglos de la historia ideológica francesa, Girardet identifica y estudia cuatro mitos políticos: la Conspiración, el Salvador, la Edad de Oro y la Unidad. Para analizar el mito del Complot y la mitología de la Conspiración el autor parte de un análisis de la conspiración judía y el complot jesuítico y masónico. Así, muestra como la denuncia de las tres conspiraciones se alimenta de los mismos fantasmas y las mismas obsesiones. En adición, destaca la importante función social del mito del Complot. En su estudio del Salvador Girardet enfoca en cómo el proceso de heroización de lo histórico a lo mítico termina en la transmutación de lo real y su absorción. En adición, demuestra que un estudio de la imagen de los héroes salvadores y las leyendas históricas de cualquier sociedad nos señala los “modelos de autoridad” que son inherentes a

¹³⁰ “El mito, como el símbolo, tiene su ‘lógica’ propia, una coherencia intrínseca que le hace ser ‘verdadero’ en múltiples planos, por alejados que éstos estén de aquél en que originariamente se manifestó. [...] Puede decirse incluso que una de las funciones principales del mito es fijar, legitimar los niveles de lo real que –tanto ante la conciencia inmediata como ante la reflexión– se presentan como múltiples y heterogéneos” (Eliade, 2000: 597-598).

y característica de cada una de ellas.¹³¹ Mientras analiza el mito de la Edad de Oro a través de una lectura de obras literarias, Girardet destaca como ciertas imágenes de la antigua Francia, que han sido mantenidas por la escuela tradicionalista, glorifican un “tiempo de antes” más noble, dichoso y fraternal. Y, por último, en su análisis de la Unidad explica el proceso y la razón por una “religión secular” en la modernidad.

2.4.1 La Conspiración

“Cuando la sociedad sufre experimenta la necesidad de encontrar a alguien a quien pueda atribuirle su mal, en quien pueda vengarse de sus decepciones.”

Emile Durkheim

El centro de la mitología del Complot gira en torno de la imagen –temible y temida– de la Organización.¹³² El secreto constituye su característica primordial e incluye lo siguiente:

- Los fieles están vinculados entre sí por un juramento de silencio, cuya traición es castigada ferozmente;
- La entronización en la secta casi siempre es por medio de unas ceremonias iniciáticas y un ritual complicado y oscuro;
- Los lugares de las reuniones y los consejos son difíciles de acceder y gozan de una clandestinidad total;
- Los miembros están adiestrados en las formas y maneras de ocultarse (contraseñas, códigos cifrados);
- Las órdenes son recibidas de un desconocido; y
- Existe un inmenso mecanismo de engranajes estrictamente ordenado donde la personalidad se disuelve y el individuo se pierde.

La Conspiración se basa en la voluntad de agarrar el poder y retomar el sueño de la unificación del planeta bajo una única autoridad total.

¹³¹ “Son los que va a difundir, a lo largo de toda la República, una inmensa literatura pedagógica y que, asociados a los postulados de la idea republicana, proporcionarán al conjunto de la sociedad francesa los principios esenciales de su moral colectiva [...]” (Girardet, 1999: 79).

¹³² “[...] la Organización persigue, en efecto, un mismo y prodigioso designio: la dominación del mundo, el control de los príncipes y los pueblos, el establecimiento en su beneficio de un poder de dimensión mundial” (Girardet, 1999: 35).

Por lo tanto, para lograr su meta, todos los medios se declaran legítimos y todos se utilizan¹³³ (el espionaje, la delación, la manipulación, el control de medios de información, el envilecimiento de las costumbres y el desmoronamiento sistemático de las tradiciones sociales y los valores morales). Su éxito se debe a que con facilidad toleramos las atrocidades más horribles cuando son cometidas por “los nuestros” (Chomsky, 1988: 119).

No obstante, esta toma de poder supra-estatal, de dimensión universal, resulta en un peligro permanente para la seguridad y la independencia de la Patria. Por lo tanto, hay que atacar El Mal personificado (real o inventado) de la conspiración, quien al fin es responsable por todos los males. Interesantemente, entre las grandes construcciones de la mitología del Complot que ha estudiado Girardet:

[...] no hay una sola de esas construcciones que no pueda interpretarse como una respuesta a una amenaza o, al menos, como una reacción casi instintiva a la sensación de una amenaza, y en este caso poco importa la medida exacta de la realidad de ésta [...] (Girardet, 1999: 52).

Esta sensación de amenaza suele darse cuando hay un cambio drástico en la sociedad y en los modos de vida tradicionales y, por ende, la necesidad de buscar alguien “culpable” de la inestabilidad. La “amenaza” se convierte en una oportunidad para que la élite en el poder pueda utilizar la acusación del complot para desembarazarse de sus sospechosos o de sus opositores. También, aprovechaban la “amenaza” para legitimizar purgas y depuraciones crueles mientras camuflajan sus propias faltas y sinsabores. Por ende, a través de la implementación del mito las élites crean lo que quieren que sus subordinados vean mientras ocultan todo lo que pueda empañar su grandeza y su autoridad (Scott, 2004: 76-77). Inducen al miedo a través de una maquinaria propagandista que se pone en marcha para conjurar quien es el Gran Satán (Chomsky, 1988: 203). Hay una demonización¹³⁴ del participante –el hombre o la mujer “de la

¹³³ “[...] la estrategia de la manipulación se hace multidimensional. El aparato político y administrativo ya no constituye su única apuesta. Ésta se extiende a todos los dominios de la vida colectiva, ya se trate tanto de las costumbres y la organización familiar como del sistema educativo o los mecanismos económicos” (Girardet, 1999: 37).

¹³⁴ “El mismo expediente y la misma acusación, las mismas fijaciones obsesivas, el mismo clima neurótico de miedo y fascinación mezclados. Con sus rituales clandestinos, su ceremonial iniciático, sus jerarquías sometidas a la más rigurosa de las disciplinas, la secta conspiradora aparece claramente como esa Contraiglesia,

sombra”– del Complot. El Mal logra asumir una forma, rostro y nombre que permite la denuncia, el enfrentamiento y el desafío (Girardet, 1999: 53).¹³⁵ A la vez, no enfrentamos al Imperio Diabólico en sí, sino a sus representantes, pequeños Satanás, estados o grupos débiles e indefensos para torturarlos y maltratarlos sin miedo (Chomsky, 1988: 203).

Girardet clarifica que la mitología del Complot no se desarrolla en el plano de una fábula libre de todo contacto con la presencia de las realidades de la historia, sino está basada en una densidad histórica –que no es de ninguna invención, sino una realidad innegable (Girardet, 1999: 49). Pero sí destaca la manipulación de tal historia:

[...] no se trata de un simple fenómeno de amplificación de la realidad, de distorsión bajo el influjo de un crecimiento polémico. **Se trata de una verdadera mutación cualitativa: el contexto cronológico queda abolido, y olvidada la relatividad de las situaciones y los acontecimientos;** del sustrato histórico no quedan nada ya más que algunos fragmentos de recuerdos vividos, desleídos y trascendidos por el sueño. (Girardet, 1999: 50-51, negritas nuestras)

A la vez, tenemos que recordar que la manipulación no se da en un vacío: es imposible demonizar un grupo específico en una sociedad que no esté disponible y receptiva de tal demonización. Esto significa que la estructura, forma y contenido del mensaje del Complot que se transmite a la sociedad corresponde a ciertos códigos ya inscriptos en las normas de lo imaginario. El mito existe independientemente de sus usuarios y se les impone más de lo que ellos contribuyen a su fabricación (Girardet, 1999: 49).

consagrada al servicio exclusivo del Mal, que denuncian los antiguos tratados de demonología. De la misma forma que en los momentos más intensos de las grandes cacerías de brujas de los siglos XVI y XVII, se atribuía a las conjuras de los agentes de Satán la irrupción de la enfermedad, los estragos de la tempestad o la ruina de las cosechas, las maniobras y el accionar de los manipuladores de la sombra se sitúan en el origen de los peores flagelos de la época actual, las guerras, las crisis, los desgarramientos sociales. Hasta la imagen habitual del hechicero o la bruja, tal como la reprodujo en abundancia la iconografía medieval o posmedieval –objeto de repugnancia, de pavor, pero también de irrisión-, puede reencontrarse en ciertos textos acusadores fechados en los últimos años del siglo XIX” (Girardet, 1999: 45).

¹³⁵ “Las inquietudes, los desasosiegos, las incertidumbres y los rencores se cristalizan en torno de la imagen maldita del judío (o del francmasón, o mejor aún, del judío francmasón) omnipresente, explotador y conquistador. El mecanismo psicológico y social se emparenta con el del exorcismo. El Mal que se sufre –y más aún, tal vez, el que se teme– se encarna en lo sucesivo muy concretamente” (Girardet, 1999: 53).

El mito del Complot tiene una función social fundamental: el orden de la explicación. Todos los hechos se reducen –a través de una lógica aparentemente inflexible– a una misma y única causalidad que es elemental y todopoderosa a la vez. Por lo tanto, las preguntas sin respuestas ceden ante un sistema organizado en una nueva realidad, mientras el destino vuelve a ser comprensible (Girardet, 1999: 53). En adicción, el mito cumple su función a partir y en provecho de los grupos sociales más diversos y (a veces) más opuestos, mientras mantiene constante y crea un estado de malestar y una situación de crisis entre ellos (Girardet, 1999: 54). Todo esto se logra con el material contenido en el mensaje mitológico, y el flujo incesante de imágenes, fantasmas y representaciones simbólicas que el mito trae consigo. Por esto, el mito del Complot es una manifestación de un malestar social que muestra el miedo o desasosiego colectivo.¹³⁶

2.4.2 El Salvador

El mito del Salvador se basa en el imaginario de un Héroe, Jefe o Guía parecido a un semidiós. El mito siempre emplea las mismas imágenes y los mismos símbolos de verticalidad y de luz: el árbol, la antorcha que arde, el faro, la columna, el sol naciente o la hoguera ardiente. Él (casi siempre suele ser un varón) está a la cabeza del poder y atrae sobre sí todas las pasiones de la esperanza colectiva. El Salvador es un luchador, un fuerte combatiente quien da paso a una ruptura de los tiempos. Y, aún más importante, a través de este personaje simbólico se expresa una visión vinculada e integral del destino colectivo y, por ende, alrededor de ello se cristalizan accesos de emoción, expectativa, esperanza y adhesión (Girardet, 1999: 67-68).

La figura del Salvador se desarrolla en tres tiempos: 1. la espera y el llamado; 2. el tiempo de la presencia (o el tiempo del poder y la gloria); y 3. el tiempo del recuerdo (el martirio).¹³⁷ Pero, tenemos que estar concientes de que desde el momento que el mito logra cierta amplitud colectiva, tiende a combinar varios sistemas de imágenes o representaciones y vuelve a ser un imaginario que mezcla y entrelaza las aspiraciones y las exigencias más diversas e, incluso, más contradictorias (Girardet, 1999: 69-70).

¹³⁶ A la vez, Girardet plantea que la mitología de la Conspiración suele aparecer al mismo tiempo que la proyección negativa de aspiraciones tácticas (Girardet, 1999: 59).

¹³⁷ Gilbert Durand identifica tres grandes estructuras solidarias: 1. el anuncio del destino excepcional del héroe; 2. sus trabajos y su victoria sobre el peligro; y 3. la revelación del tesoro o secreto guardado (Durand, 1993: 196).

Girardet identifica dos imaginarios concretos para el mito del Salvador: el Padre o el Jefe de banda. A la vez, el Padre o el Jefe no deben ser definidos en términos incompatibles porque una persona puede encarnar los dos roles.¹³⁸ Girardet examina cuatro modelos esenciales del Salvador: el Cincinato, la Celeritas, el Hombre Providencial y el Profeta. El Cincinato es un anciano retirado que se hizo ilustre en otros tiempos (o por luchar por la paz o en la guerra) que recibe un llamado para ser cabeza del Estado con el fin de apaciguarlo, protegerlo y restaurarlo. La Celeritas es un héroe de la juventud y el movimiento, usa la espada para legitimar su poder y es parecido a un relámpago deslumbrante. El Hombre Providencial, parecido a un “padre fundador”, plantea y define las reglas que mañana serán las reglas de la vida colectiva. Y, el Profeta es el intérprete profético de la historia, quien guía a su pueblo por los caminos del porvenir (Girardet, 1999: 70-74).

Gilbert Durand argumenta que los héroes aparecen y desaparecen según un ritmo marcado por los momentos de la historia sociocultural (Durand, 2003: 350). Y así es: los llamados para la intervención del héroe salvador se dan cuando hay una crisis de legitimidad. El poder que manda goza de legitimidad siempre y cuando los demás aceptan (de forma natural y no forzosamente) el deber de obedecer, lo cual asegura la coherencia y la continuidad de toda sociedad política. Un cuestionamiento de la noción de legitimidad –el cambio de un estado de certidumbre a un estado de turbación o angustia– se manifiesta en momentos de desequilibrio, incertidumbre o conflicto en reacción a un orden desconocido o desacreditado. Una crisis de legitimidad significa la pérdida de lealtad y la ruptura del orden establecido:

[...] toda crisis de legitimidad, en efecto, se manifiesta como inseparable de un trauma psíquico perceptible tanto en el nivel individual como en el colectivo. Ya lo hemos dicho: el poder no podría definirse en ninguna sociedad política como una entidad abstracta, un principio conceptual exclusivamente dependiente de la mera formulación jurídica. Para quienes están sometidos a él, y aunque no sean forzosamente conscientes de ello, siempre supone

¹³⁸ “En una sociedad en que el poder vigente ya no representa más que un orden desconocido o desacreditado, en que por eso mismo ciertos valores fundamentales de unidad y cohesión parecen por otra parte trágicamente amenazados, el papel de intercesor no podría disociarse, en efecto, del de protector, y tampoco del de tutor o guía. [...] las dos imágenes coinciden y tienden a confundirse en la misma medida en que tanto una como la otra pueden aparecer legítimamente como una repuesta a un sentimiento semejante de vacuidad” (Girardet, 1999: 90-91).

cierta forma de compromiso o participación personal, un mínimo de disponibilidad, confianza, respeto, obediencia voluntaria. Las rupturas decisivas tienen lugar, en realidad, en lo más profundo de los espíritus y corazones. Es en el interior de las conciencias, y no sin desasosiego, no sin ansiedad, donde las reglas hasta entonces observadas de la normalidad cívica empiezan a cuestionarse brutalmente y la sospecha, la duda o el desprecio sustituyen los hábitos adquiridos de identificación y sumisión al orden institucional establecido [...] (Girardet, 1999: 85-86)

En un mundo caótico, hace falta el auxilio de un héroe.¹³⁹

Por lo tanto, el Salvador no es un simple representante de la voluntad general, sino su encarnación. Mas, él es la encarnación, en su totalidad, de su destino histórico en su pasado, su presente y su futuro. Asimismo, perderse en el héroe significa renunciar la identidad individual para recuperar la identidad colectiva (Girardet, 1999: 76). El proceso de heroización implica un ajuste entre la personalidad del salvador¹⁴⁰ y las necesidades de una sociedad en un momento dado de su historia. Y por eso, la imagen del Salvador carismático¹⁴¹ varía porque se define con respecto a su función fundamental, que es una respuesta a las expectativas y a las exigencias de la sociedad (Girardet, 1999: 78).

El Salvador lanza una batalla de reconquista para despertar o recuperar la voluntad letárgica o dispersa de la sociedad. Él es una autoridad que no se considera sospechosa, despreciable u opresiva y, por ende, significa adhesión, comunión y fe militante: se convierte en un instrumento decisivo de reestructuración y rehabilitación personal (Girardet, 1999: 89). El héroe rompe las viejas prohibiciones, invierte las reglas y libera las fuerzas contenidas durante demasiado tiempo, mientras ofrece a la sociedad la oportunidad de perderse en él para recuperarse. Por consiguiente, el mito del Salvador es función de reestructuración psíquica al mismo tiempo que función de reinser-

¹³⁹ “Todo héroe pertenece a otro tiempo, forma parte de la especie de los semidioses, de la raza de antaño. Para hacer más grande al héroe, basta con enfrentarlo con un mundo menguado y poner en evidencia que su herencia le privilegia en la época degenerada en la que aparece” (Durand, 1993: 197).

¹⁴⁰ “Los etnólogos nos lo enseñan: no hay chamanismo sin cierta puesta en escena ni hechicero que no sea también un actor” (Girardet, 1999: 69).

¹⁴¹ “El carisma, en su sentido más común, tiene un sospechoso matiz de manipulación. En ese sentido, se da a entender que alguien posee una cualidad personal o aura que toca un punto sensible muy secreto y hace que otros se rindan ante su voluntad y lo sigan” (Scott, 2004: 260).

ción social, lo que, al fin, es la doble finalidad a la que corresponde al imaginario mítico (Girardet, 1999: 91).

2.4.3 La Edad de Oro

“En el hecho de que tantos restos nostálgicos logren expresarse, y con semejante insistencia, en un contexto social e ideológico en que los valores de mutación, novedad y modernidad tienden simultáneamente a imponerse con una fuerza probablemente nunca vista, hay de todas maneras una paradoja esencial, sobre cuya significación no sería inútil interrogarnos.”

Raoul Girardet

“Podríamos decir también que, cuando se trata del olvido, todos los tiempos son tiempos de presente, ya que el pasado se pierde o se recupera en el presente y el futuro no hace más que insinuarse en él.”

Marc Augé

Girardet identifica el mito de la Edad de Oro como un mito “completo” por ser ficción, sistema de explicación y mensaje de movilización. A la vez, el mito de la Edad de Oro –inseparable del fenómeno de la nostalgia– se basa en imágenes de un pasado mitificado o hecho leyenda y visiones de un presente y un futuro definidos en función de lo que fue o que ha sido¹⁴² (Girardet, 1999: 93-94). Hay la tendencia de describir la Edad de Oro en términos poéticos como un “tiempo de antes”, una “grandeza pasada” o un “paraíso perdido”; además, se suelen utilizar imágenes románticas que incluyen, pero no se limitan, al cercado, al jardín, a la isla, al templo o al campanario. Girardet clarifica que:

¹⁴² “However, insofar as there is such reference to a historic past, the peculiarity of ‘invented’ traditions is that the continuity with it is largely factitious. In short, they are responses to novel situations which take the form of reference to old situations, or which establish their own past by quasi-obligatory repetition. It is the contrast between the constant change and innovation of the modern world and the unchanging and invariant, that makes the ‘invention of tradition’ so interesting for historians of the past two centuries” (Hobsbawm, 1989a: 2).

El “tiempo de antes” es aquí, ante todo, el ámbito, la barrera de las colinas que cierran el horizonte, la seguridad robusta de las paredes y los techos, la autoridad patriarcal del Padre extendida sobre todo un pedazo de tierra. Es también la perennidad de un ritmo de vida confundido con la sucesión de los trabajos y las estaciones, la labranza, las siembras, las cosechas. Y es además la intimidad protectora de un grupo social cerrado, solidario, estrictamente jerarquizado, [...] la imagen misma de un orden, una sociedad, un tipo de civilización [...] (Girardet, 1999: 93)

La mitología de la Edad de Oro se fundamenta en la memoria de una historia que nunca se conoció directamente y, por lo tanto, su poder emana de un modelo que surge al margen del tiempo transcurrido (Girardet, 1999: 94). Es una mitología totalmente opuesta a un presente triste y decadente (de donde es primordial escapar) que se esconde en un pasado de plenitud ennoblecida adonde tenemos que retornar o tenemos que rescatar o resucitar.¹⁴³

El mito de la Edad de Oro goza de una “no historia”¹⁴⁴ que le permita escapar de la cronología, condenar todo esfuerzo de la memoria y convertir al “antes” en una especie de absoluto liberado de cualquier dependencia con relación a la sucesión de los siglos y los milenios (Girardet, 1999: 97). En adición, el mito contiene una doble nostalgia o doble búsqueda: el valor de inocencia y pureza y el valor de amistad, solidaridad y comunión (Girardet, 1999: 101). El mito también tiene una tercera dimensión –sumamente importante para nuestra investigación–, el sueño rural.¹⁴⁵ Por consecuencia, la mitología de la Edad de Oro juega con una dicotomía entre el campo y la ciudad: pureza versus enfermedad, lentitud versus agitación. El mito plantea que la ciudad (la modernidad) es una reductora de las almas y una corruptora de los cuerpos, capaz de captar las energías y lograr la perversión del campesino (Girardet, 1999: 109-112).

El mito de la Edad de Oro es un mito contra-sociedad:

¹⁴³ “[...] cualquier sueño, cualquier recuerdo, cualquier evocación de una edad de oro, la que sea, parece apoyarse claramente, en efecto, en una única oposición fundamental: la de ayer y el hoy, la de cierto pasado y cierto presente. Está el tiempo actual, el de una decadencia, un desorden, una corrupción de los que es importante escapar” (Girardet, 1999: 100-101).

¹⁴⁴ También se entiende como el tiempo no datado, no mensurable o no contabilizable (Girardet, 1999: 97).

¹⁴⁵ “[...] los contornos del mito se revelan tanto más difíciles de circunscribir cuanto que los límites entre lo que es mera añoranza y lo que es también esperanza, entre lo que no es más que evocación nostálgica de una especie de felicidad desaparecida y lo que expresa la expectativa de su retorno son casi siempre singularmente imprecisos” (Girardet, 1999: 98).

A la realidad de una historia en movimiento, marcada por rupturas y mutaciones bruscas, se oponen la fijación en la duración, la imagen de un tiempo liso y continuo y la impugnación de la noción misma de modernidad. [...] la visión siempre presente de un grupo social homogéneo, fuertemente congregado en torno de sí mismo, dominado por los valores de la convivialidad, la ayuda mutua y la solidaridad. (Girardet, 1999: 124)

El mito es una reacción emocional en contra de o proporcionado por la modernidad que promovió un éxodo rural y por ende la desaparición de géneros de vida que ha resultado en una pérdida de inocencia (o mejor dicho, la “infección” de los campesinos con el espíritu burgués y capitalista y una obsesión por el éxito material, la riqueza y la adquisición). Es por esta razón que el mito se basa en un pasado ejemplar, equilibrando la tierra con el poder de protección contra la degradación, más capaz de asegurar una vida liberada de cualquier simulacro y subterfugio (Girardet, 1999: 108).

El mito huye del presente y, mientras rechaza formas contemporáneas, hace un llamado a un retorno a la tierra, a un *recomienzo*¹⁴⁶ y, aún más importante, a una exaltación de los valores de comunidad¹⁴⁷ (Girardet, 1999: 115). Por ende, el mito intenta promover una armonía colectiva¹⁴⁸ o comunión social –“una fusión de los espíritus y los corazones”– para recuperar la pureza e inocencia del campesino dócil. Pero, el mito de la Edad de Oro tiene sus limitaciones. El mito no promueve cualquier sociedad, sino requiere una sociedad cerrada con un límite de intercambios y contacto con el exterior: la insularidad garantiza el equilibrio social y asegura la plenitud de los corazones (Girardet, 1999: 122). Como nos recuerda Marc Augé, un retorno no es nada de fácil porque requiere una gran capacidad de olvido: “[...] no conseguir olvidar su último pasado o el último pasado del otro es prohibirse anexionar el pasado anterior” (Augé 1998: 72).

¹⁴⁶ “Su pretensión es recuperar el futuro olvidando el pasado, crear las condiciones de un nuevo nacimiento que, por definición, abre las puertas a todos los futuros posibles sin dar prioridad a ninguno” (Augé, 1998: 67).

¹⁴⁷ “Habría que seguir a través de la mitología de la Edad de Oro las incontables expresiones de ese sueño comunitario que constituye sin duda su traducción más corriente en el plano de la ideología política” (Girardet, 1999: 115).

¹⁴⁸ “[...] los grupos dominantes con toda razón vigilan muy estrechamente el discurso público, para censurar cualquier signo de división o debilidad que pueda darles mayores posibilidades de éxito a quienes quisieran oponer resistencia o arriesgarse a una declarada rebeldía” (Scott, 2004: 94).

2.4.4 La Unidad

“[...] la idea de una Francia preexistente a Francia, la imagen de una patria virtual anterior a la patria real. En otras palabras, los grandes artifices de la nación tienden a aparecer más como reconstructores que como constructores, más como rearmadores que como armadores.”

Raoul Giradet

El mito de la Unidad se desarrolla a través de todo el Siglo XIX.¹⁴⁹ Es un mito que, además de contar con sus formulaciones doctrinales, también cuenta con una densa red de representaciones oníricas, imágenes, símbolos y ritos públicos.¹⁵⁰ Este mito se utiliza para recuperar una unidad o restaurar un equilibrio en el plano de la moral individual y en la conciencia colectiva: “ [...] en el corazón del hombre lo mismo que en el marco de las instituciones del Estado” (Giradet, 1999: 142). El mito es la respuesta a un supuesto grito de auxilio por una sociedad en vías de fragmentación que sufre la erosión de las viejas solidaridades y la decadencia de las antiguas formas de la vida comunitaria. La meta de la Unidad es colmar una falla, evitar un cisma o superar una contradicción para conquistar para siempre los factores que promueven la fragmentación. De esta manera, el mito reprime las amenazas de ruptura y desgarramiento para mantener las apariencias hegemónicas, que son vitales para el ejercicio de la dominación (Scott, 2004: 242). Con la Unidad se logra una sociedad armoniosa, equilibrada, homogénea y protegida de los trastornos y los desgarramientos.

El mito de la Unidad suele darse en el contexto de una lucha libradora entre dos fuerzas contradictorias: una fuerza benéfica (la convergencia, la reunión y la cohesión) contra una fuerza maléfica (la dispersión, la fragmentación y la disociación). Los resultados son una guerra continua entre la religión –el “orden religioso”– y el Estado –el “orden político”. Por ende, el mito, deseoso por un entre-

¹⁴⁹ “The widespread progress of electoral democracy and the consequent emergence of mass politics therefore dominated the invention of official traditions in the period 1870-1914. What made it particularly urgent was the dominance both of the model of liberal constitutional institutions and of liberal ideology” (Hobsbawm, 1989b: 267-306).

¹⁵⁰ Scott clarifica que los ritos públicos son “[...] precisamente el espectáculo de la unanimidad, de la lealtad y de la decisión, montado para impresionar al público. Estos ritos son reales y simbólicos” (Scott, 2004: 36-37).

cruzamiento entre la expresión de la fe tradicional y las afirmaciones de diversos mesianismos políticos, crea una “religión civil” o un estado de total cohesión social. Tal religión civil o “religión política”¹⁵¹ (basada en la felicidad terrestre e indiferente a la noción de Salvación) consagra el modelo de una sociedad reconciliada consigo misma donde el hombre o la mujer religioso/a se confunde con el ciudadano/a y la celebración de la divinidad con la de la ciudadanía (Girardet, 1999: 139, 164). Vuelve a ser una religión de Progreso, Servicio, Armonía, Patria, República y / o Revolución:

La búsqueda de la unidad ya no se reduce a la simple búsqueda de una nueva moral colectiva; en lo sucesivo, participa del ámbito de lo sagrado. Ya no se trata únicamente de una invitación a la reconstitución de la totalidad de la persona humana, a la reconquista de la coherencia de nuestro destino. Tampoco de la necesidad de reconstruir la trama desgarrada de las viejas solidaridades sociales. A través de la efusión colectiva, lo que se trata de recuperar es el “principio divino” mismo, y restablecer la “unidad dinámica” entre el Hombre, Dios y el universo [...] (Girardet, 1999: 163)

Es una laicización de lo teológico que no debilita el mito sino lo absorbe y lo refuerza en la modernidad positivista (Durand, 2003: 24).¹⁵² Concretamente, los mitos y ritos del nazismo y la Revolución Francesa son sustituciones de los mitos y ritos religiosos: es a través de un personaje o de una ideología política que se cristalizan verdaderas “religiones seculares” (Durand, 2003: 19).

Hay una necesidad de institucionalizar la nueva religión (contradictoria) de “ciudadanos y devotos” a través de altares de la Patria, estatuas de la Libertad, procesiones, cantatas, prédicas y fiestas revolucionarias a través de la ingeniería histórica que permite una reconstrucción mítica que sana la historia (Chomsky, 1988:

¹⁵¹ Gilbert Durand explica que en el Siglo XX surgió un contra-mito que: “[...] de la interioridad alquímica secularizando todo mito y estableciendo temibles ‘religiones políticas’. Lo que ponía en evidencia el mitoanálisis de las mentalidades del siglo XX era entonces un abuso de autoridad contra el equilibrio topológico de los mitos: un acceso totalitario que reposaba sobre un mito milenarista único y escondido, [...] Tales fueron esas ‘religiones seculares’, nazismo y stalinismo, que, bajo la apariencia de una ‘cientificidad’ pura y dura daban lugar y adulaban a mitos trasnochados y burdos, como el de la raza de los señores, del fin de la historia, de la unidimensionalidad del progreso” (Durand, 2003 : 181).

¹⁵² “[...] del mito en el seno de una ideología que se cree desmitificante. Y esa observación nos permite entrar en la parte esencial de mi desarrollo. Es decir, la exposición de los motivos que creo que generan el resurgimiento deliberado del mito en el siglo XX” (Durand, 2003: 25).

143).¹⁵³ Los ritos, como las fiestas revolucionarias, son mecanismos para institucionalizar una ideología hegemónica a través del cultivo de una identificación con la forma de gobierno. Estos logran institucionalizar fiestas colectivas, legitimar al grupo en el poder, penetrar en los corazones y las almas de los ciudadanos y, por último, restaurar las condiciones de una unión fraternal.

De esta forma, el mito de la Unidad, por vía de la fiesta revolucionaria, impone, sobre las ruinas de las “viejas supersticiones”, una nueva forma de sacralidad. Los principios del sistema doctrinal son verdades supremas que no necesitan argumentos ni se pueden impugnar. Es a través de una rigurosa obediencia a las verdades doctrinales, repetidas numerosas veces, que se arma o eleva la doctrina del Estado a la categoría de verdad sacrosanta (Chomsky, 1988: 128). A través de la fiesta se reúnen, se unifican y eliminan todos los factores individuales o colectivos de diversidad que se pierden en la inmensidad del fervor colectivo (Girardet, 1999: 140). Por consiguiente, el mito de la Unidad logra una comunión¹⁵⁴ de los corazones y las almas; una solidaridad mística (Girardet, 1999: 134 - 136).

2.5 Siglo XX: caos en el Caribe

“[...] el mito político nunca deja de arraigarse en una forma determinada de realidad histórica.”

Raoul Girardet

¿Para qué sirven los mitos políticos? Según Clifford Geertz la actividad ideológica nace por causa de un desorden general y genera la pérdida de orientación o falta de capacidad de comprender todas las responsabilidades y derechos cívicos con que uno se encuentra. Asimismo, sostiene que las ideologías intentan dar sentido a situaciones sociales que son incomprensibles con el deseo de interpretarlas para lograr una significación dentro de ellas y una

¹⁵³ Para ejemplos concretos de ceremonias públicas, véase: Eric Hobsbawm, “Mass-Producing Traditions: Europe, 1870-1917”, en *The Invention of Tradition* (1989, Cambridge), pp. 270-273.

¹⁵⁴ Girardet define la comunión como la unidad de creencia. Además, explica que: “Lo esencial de la nobleza, de la grandeza del hombre, se resume en el constante esfuerzo en que se empeña éste por ‘establecer una voluntad única y regular’ que sustituya las ‘miríadas de voluntades divergentes y culpables’. Una imagen, un acto ceremonial siempre simbolizaron ese esfuerzo: el banquete, la comida en común, consagración y representación visible de la comunión de los corazones y las almas” (Girardet, 1999: 134).

repuesta a un estado de tensión cultural (Geertz, 2001: 192). Por consiguiente, usualmente las ideologías formales nacen y luego se mantienen en el momento que un sistema político empieza a liberarse del gobierno inmediato, de la tradición recibida, la guía directa y detallada de cánones religiosos o filosóficos y preceptos irreflexivos de la moral (Geertz, 2001: 191).

La gran meta de los cuatro mitos estudiados es salvaguardar el “equilibrio” de la sociedad a través de la regulación. El mito del jibarismo cumple la siguiente doble función: primero, establece la correspondencia entre dos dominios y los distingue, y segundo, reconoce las relaciones de enlazamiento que el mito ha creado, es decir, socializa o hasta sacraliza, la distinción (Malrieu, 1971). Además, en un análisis del jibarismo es importante recordar que:

[...] la regulación mítica **obedecería a un inconsciente social**: la creencia mítica –jamás del todo explícita, jamás objetividad, flotante en el seno de relaciones entre las clases de edades, entre los grupos paterno y materno, entre las estratificaciones del poder– a la vez secreción y cimiento de las relaciones sociales. (Malrieu, 1971: 67, negritas nuestras)

La mitología política del jibarismo –que también emplea ritual, símbolos y lirismo retórico– resulta en una religiosidad política reconstruida alrededor de los valores colectivos del culto del Derecho, la Justicia, la Libertad y la Solidaridad (Girardet, 1999: 180). Consecuentemente, una ideología como el jibarismo –para bien o para mal– ha logrado ser “una salida simbólica” a la agitación emocional provocada por el desequilibrio social de los siglos XX y XXI.¹⁵⁵ Por lo anterior, analizaremos los cuatro mitos políticos en el contexto social puertorriqueño con el objetivo de lograr una comprensión profunda de la ideología jibarista.

2.5.1 La Conspiración: el año 1898, la invasión de los EE.UU. y los españoles “malos”

El primer mito político puertorriqueño que nos interesa analizar es el de la Conspiración. Este mito fue magníficamente manipulado por el gobierno norteamericano después de su invasión a Puerto Rico el 25 de julio de 1898. Desde los primeros días de su invasión, todos los cambios implementados en la Isla por los norteamericanos fueron acompañados por un discurso anti-español. Este discurso, que ya para la década del 1890 había sido manipulado por la élite puertorriqueña, se nutrió de las diferencias y luchas políticas que

¹⁵⁵ Véase: Sigmund Freud, *El malestar en la cultura* (Madrid, 1998).

hubo entre españoles y puertorriqueños. Era un discurso que no sólo se refería a la metrópoli, sino que también describía las prácticas de poder a nivel local y falta de derechos que sufrían los criollos bajo el régimen español. Era un discurso con una gran carga emotiva que pintaba a los españoles como “vividores” que no sólo abusaban de la élite criolla, sino también de las clases populares.

En 1898, los norteamericanos agarraron el poder de la Isla y, mientras impusieron un cambio drástico en la sociedad puertorriqueña y los modos de vivir tradicional, se apropiaron del discurso anti-español. Este discurso facilitó la consolidación de su poder, justificó medidas controversiales durante la toma del poder y combatió el regionalismo (Negrón-Portillo, 1990: 43-44). Sin embargo, con el paso de tiempo el discurso anti-español volvió a ser anti-español-anexionista y no fue sólo un mero mensaje propagandista; logró trascendencia histórica (Negrón-Portillo, 1990: 46-48).

En el momento del cambio de soberanía el partido en el poder lo era el Partido Liberal y el principal partido de oposición era el Partido Ortodoxo, los dos de tendencia liberal autonomista. El Partido Ortodoxo se adelantó a la contemporalización norteamericana y el 4 de julio de 1899 (el día de independencia de los EE.UU.) quedaron reorganizados como el Partido Republicano Puertorriqueño. Los republicanos defendieron la lealtad a la bandera y a las ideas americanas, la anexión territorial a los EE.UU. y un régimen de gobierno civil local. Además, promovieron una posición francamente anexionista y pro-americana. Mientras tanto, los liberales fundaron el Partido Federal Americano el 1 de octubre de 1899 y defendieron una posición más “puertorriqueña”. Los conservadores (el Partido Incondicional y el Partido Oportunista) desaparecieron como ente político durante este período (Bayrón Toro, 2000: 113-115).

A partir de 1899, los republicanos promovieron la visión anti-federalista: los federales eran herederos de las prácticas políticas españolas, pro-españoles y “sagastinos”. Este discurso se evidenció a través del periódico *El País*, en la prensa menor (republicana) de la capital y de la prensa obrera relacionada con las Turbas:

Y este estado de cosas, de acuerdo a *La Democracia*, propiciaba el enriquecimiento de los españoles. Curioso planteamiento, ya que no eran pocos los propietarios criollos que se enriquecían también con el trabajo de los campesinos. Pero, como órgano ideológico, el rol del periódico era precisamente presentar la realidad de una manera que se adecuara a las posiciones del Partido, **responsabilizando a**

sus enemigos por los males del país y presentando al Partido como salvador [...] (Negrón-Portillo, 1981: 32, negritas nuestras).

Los republicanos, con su proyecto modernizante, resultaron favorecidos por la invasión de 1898, que se presentaba como el inicio de una etapa de democratización sociopolítica. Inmediatamente buscaron una alianza con el movimiento obrero y trataron de consolidar una base política en las ciudades. De esta manera, los republicanos –la gente de confianza de la nueva administración colonial– temerosos de la amenaza de una Patria de Criollos,¹⁵⁶ defendieron sus posiciones de privilegio y poder. Entendían que los federales abogaban por un criollismo dañino que alejaba la Isla de la nueva metrópoli y que eran capaces de infligir un gran peligro permanente al proceso de modernización de Puerto Rico. Tenían que derrotar los proyectos regionalistas del Partido Federal y alejar a Puerto Rico de cualquier posibilidad de autonomía o soberanía política. Por lo tanto, identificaban los federales como El Mal, los enemigos de los EE.UU. y sus enemigos:

Para los republicanos, los federales eran unos pesimistas que vivían en el pasado, en un proceso de disolución, mientras que la personalidad del país surgía por primera vez, gracias a la libertad y democracia que según ellos, existía bajo el régimen norteamericano. (Negrón-Portillo, 1981: 67)

Los federales se convirtieron en todo lo malo de la anterior realidad colonial y como tal recibieron la ira del pueblo. Atacaron el Mal personificado en la forma de los federales a través de pugnas sociopolíticas, mejor conocidas como las Turbas Republicanas.

Con sus manifestaciones principales en los núcleos urbanos, las Turbas Republicanas fueron responsables de los ataques perpetrados por diferentes grupos de jornaleros, labradores y algunos pequeños propietarios urbanos. La gente pobre, típica de una ciudad prein-

¹⁵⁶ “Lo cierto es que el Comité para la Defensa del Partido Republicano prácticamente le aseguraba a dicho partido el triunfo electoral en San Juan. Y los republicanos aceptaron como buena una alianza llena de violencia pero que, para ellos, resultaba útil en el esfuerzo de transformar a Puerto Rico (proceso éste en el cual esperaban beneficiarse también los líderes republicanos, claro está), derrotar los proyectos regionalistas del Partido Federal y alejar a Puerto Rico de cualquier posibilidad de autonomía o soberanía política, lo cual el Partido Republicano veía como algo desastroso. Esta última preocupación era el producto del incipiente pero fuerte temor a que Puerto Rico se convirtiese en una Patria de los Criollos que en tantos lugares de Latinoamérica representaba para las clases populares una existencia verdaderamente triste” (Negrón-Portillo, 1990: 112).

dustrial, se lanzaron contra aquellos propietarios (españoles o criollos) que más se habían beneficiado del sistema económico bajo España. Los ataques, que se iniciaron en un momento de crisis y vacío de autoridad (la guerra, la invasión), no eran ni bajo la dirección de miembros de la élite criolla ni con objetivos políticos por falta de una ideología muy desarrollada. Era una rebeldía movida por un deseo de venganza parecida a la de las revueltas campesinas precapitalistas en Europa (Negrón-Portillo, 1990: 38). Sencillamente, por todo el país, los problemas de subsistencia, la incertidumbre y descomposición del orden social crearon las condiciones que permitieron una súbita aparición de la violencia.

Las acciones de las Turbas Republicanas jugaron un papel fundamental en la persecución de los federales y el desplazamiento de los propietarios puertorriqueños. Al principio, los federales entendieron la violencia campesina, que empezó durante la invasión de los EE.UU., como un fenómeno transitorio. No obstante, “la época de terror”,¹⁵⁷ que empezó en 1898, duró hasta 1904. En el estudio de Mariano Negrón-Portillo de este fenómeno, *Las turbas republicanas, 1900-1904* (1990), él aclara que la invasión de 1898 y la integración de Puerto Rico a una nueva metrópolis resultó en la pérdida de la imaginaria “vieja felicidad colectiva”. Además, significaba el principio de una nueva época de intenso protagonismo político de sectores populares y la rearticulación de las relaciones de poder.

La organización conocida como las Turbas Republicanas tenía el nombre oficial del Comité para la Defensa del Partido Republicano y en 1902 contaba con 1,700 miembros.¹⁵⁸ El Comité, organizado para proteger y defender a “la clase pobre”, estaba de acuerdo con un discurso que proponía una centralidad sociopolítica para los sectores populares. La organización contaba con un gran apoyo que facilitó su existencia, cuyo elemento fundamental era el Municipio de San Juan. Tal entidad proporcionaba a los miembros de las Turbas con empleos y, por un tiempo, protección contra intervenciones de la policía. A la vez, hubo unas unidades municipales, como la Policía Municipal, cuyo funcionamiento fue clave para el desarrollo de las actividades de las Turbas y se distinguió por su parcialidad hacia el Partido Republicano (Negrón-Portillo, 1990: 106-108). Además, las Turbas también contaban con otra unidad municipal: la Cárcel. Por largo tiempo, se consideró la Cárcel no sólo importante lugar de reunión de

¹⁵⁷ Los federales identificaban esta época con la Revolución Francesa.

¹⁵⁸ Las Turbas Republicanas fue la organización política popular más desarrollada y de más larga vida en la primera parte del Siglo XX (Negrón-Portillo, 1990: 83).

las Turbas, sino también un lugar donde se aplicaban castigos especiales a los enemigos de la organización que resultaban encarcelados.

Aunque las Turbas Republicanas siempre tenían y gozaban de plena autonomía en sus acciones, sí eran aliados de y existía una relación política muy estrecha entre ellos y el Partido Republicano. Negrón-Portillo explica que los republicanos vieron en el movimiento de las Turbas una fuerza aliada: ellos compartían enemigos comunes y los dos grupos estaban deseosos de fortalecer lo que supuestamente representaba el régimen norteamericano. El Partido Republicano no dirigía las actividades cotidianas de las Turbas, pero sí ofrecía su apoyo material y alguna dirección ideológica a éstas (Negrón-Portillo, 1990: 111-112). Y, aunque el Estado no colaboró con las actividades violentas contra los federales, fue tímido en suprimirlas; no anticipó los encontronazos o motines ni tomó medidas particulares de prevención, sino que se limitó a responder a los conflictos tardíamente y sin energía (Negrón-Portillo, 1990: 75). Además, no hubo una política clara de evitar los incidentes, de ponerle fin a éstos o de controlar organizaciones como las Turbas. Al fin y al cabo, el Estado, que resentía los reclamos de gobierno propio de los federales, no le desagradaba el debilitamiento del Partido Federal.

La movilización y la violencia de las Turbas Republicanas logró la desarticulación de la fuerza del Partido Federal entre 1900 y 1904. Los federales bajo España y a principios del gobierno norteamericano (como el Partido Liberal), eran la principal fuerza política en el país. Pero, esto cambió poco después de la invasión norteamericana cuando hubo una inversión del poder político, al extremo que el Partido Federal tuvo que abstenerse de participar en las elecciones de 1900 y fue derrotado por el Partido Republicano en 1902. Mientras tanto, el Partido Republicano triunfó en las elecciones de 1900 y 1902. En las elecciones de 1900 los republicanos eligieron al Comisionado Residente al Congreso de los EE.UU., y 35 de los miembros de la Cámara de Delegados. En las elecciones de 1902 los republicanos eligieron al Comisionado Residente al Congreso de los EE.UU. y los miembros de la Cámara de Delegados de los distritos de San Juan, Aguadilla, Mayagüez, Ponce y Guayama, y los alcaldes de 53 municipios. Los federales eligieron a los miembros de la Cámara de Delegados de los distritos de Arecibo y Humacao y a los alcaldes de 13 municipios. Aunque es cierto que el Comité para la Defensa del Partido Republicano aseguraba su triunfo electoral en San Juan, en 1904, con muchos desencantados por las deficiencias del gobierno

militar y los primeros gobiernos civiles; los federales pudieron, ahora desde el centro,¹⁵⁹ volver al poder.

2.5.2 El Salvador: Luis Muñoz Marín y el Partido Popular Democrático

“Un hecho que no se puede dejar de mencionar es el fermento religioso-mítico que Muñoz le impregnó a su acción política, el hijo de Muñoz Rivera, el panfletista de Dios, el Vate, el elegido, la voz y los oídos del pueblo, [...]”

Luis A. López Rojas

Muchos puertorriqueños, hasta hoy, se refieren a Luis Muñoz Marín como un Salvador: él llegó para contestar los lamentos de un pueblo por definirse, una nación por hacer, que proclamaba la necesidad de un nuevo liderato.¹⁶⁰ Salvó a la sociedad puertorriqueña amenazada y enferma después de una década tan miserable como la que se vivió en Puerto Rico durante los años 1930s. Muñoz Marín cuestionaba, en voz alta, el desequilibrio, incertidumbre y las huelgas, masacres, hambre y enfermedades que sufría la colonia olvidada del país más poderoso del mundo.

Ya los norteamericanos, como consecuencia del colapso económico, habían perdido su legitimidad en los ojos de la gran mayoría de los habitantes de la Isla. Había una gran ruptura en el orden establecido y el Estado pasó de un estado de adhesión a un estado de alienación: los isleños sufrían un trauma psíquico tanto a nivel individual como a nivel colectivo (Girardet, 1996: 86). El mundo puertorriqueño era caótico y la gente de Puerto Rico lloraba su realidad (la cañaverización de la Isla y la pauperización de la economía), hacían llamados vehementes por un héroe:

Entonces, el deber de lealtad pierde su valor de exigencia primordial. Silenciosa o violentamente, se deshacen o se rompen los lazos de la confianza y la adhesión. Y el gobernado, ya sea súbito o

¹⁵⁹ “[...] la incorporación del Partido Republicano Puertorriqueño al Partido Republicano Nacional mueve a este grupo político en una dirección diametralmente opuesta a la de los federales. Favorecen ahora los republicanos isleños la identificación plena con la nación y la admisión de Puerto Rico como Estado de la Unión Norteamericana” (Bayrón Toro, 2000: 124).

¹⁶⁰ Luis Alfredo López Rojas explica que todas las imágenes discursivas que surgen de este período juegan la función de cimentar un proceso de refuncionalización de la propia élite dentro de las estrategias de dominación (López Rojas, 1998: 39).

ciudadano, deja de reconocerse en el sistema institucional con el que hasta entonces se había identificado más o menos tácticamente. El poder, los principios sobre los que se apoya, las prácticas que pone en acción, los hombres que lo ejercen y lo encarnan, se sienten en lo sucesivo como “otros”, se consideran enemigos o extranjeros [...] (Giradet, 1999: 84-85).

Por lo tanto, la figura de Muñoz Marín se desarrolló durante el tiempo de “la espera y el llamado”. Muñoz Marín, el Jefe de banda, se acerca al modelo del Salvador identificado por Giradet como El Hombre Providencial, parecido a un “padre fundador” que planteó y definió las reglas para la futura vida colectiva puertorriqueña al intervenir en la crisis de legitimidad.

El 31 de marzo de 1937, Muñoz Marín¹⁶¹ y su grupo fueron expulsados del Partido Liberal. Luis Muñoz Marín, hijo de Luis Muñoz Rivera, uno de los más altos líderes políticos de su tiempo, agarró el argumento de la “regeneración” del campesinado hecha por Muñoz Rivera y lo hizo suyo, respondiendo por el futuro en función de la fidelidad a un pasado con el que él estaba naturalmente identificado (Girardet, 1999: 87). El 17 de julio de 1938 Luis Muñoz Marín dio un discurso frente a la tumba de su padre, el nuevo altar de Apolo, para el aniversario de su nacimiento donde prometía a su padre “pan, tierra y libertad para este pueblo” (López Rojas, 1998: 61-64). Además, reclamaba su descendencia moral y se proclamaba continuador:

Presentándose como héroe mítico, como guardián del templo, como el emisario de un orden cósmico, el hijo del gran conductor de hombres expulsará a los mercaderes (Antonio Barceló, Alfonso Lastra Charriez, Santiago Iglesias Pantín) de la conducción del pueblo, con el objetivo de reestablecer la dignidad perdida. Luis Muñoz Marín deja establecido que él es la encarnación de la dignidad y la honradez, que él es la personificación del bienestar colectivo. (López Rojas, 1998: 62)

Pocos días después, el 22 de julio de 1938, inscribió una nueva organización política, el Partido Popular Democrático (PPD) en Barranquitas, la cuna de su ilustre padre, y en Luquillo, donde se levanta el pico más alto de la sierra de Luquillo (Muñoz Marín, 1982: 172-173).

¹⁶¹ Muñoz Marín empezó a ser parte de la historia partidista de Puerto Rico en 1932, siendo electo como senador del Partido Liberal. A la vez, antes de 1938 había zigzagueado entre varias corrientes ideológicas, primero acercándose al socialismo y luego poeta y amigo de las revoluciones sociales de Latinoamérica.

El PPD era un partido implantado durante una época de caos, después de más de tres décadas de cambios drásticos. Afloraban las huelgas y la violencia; la normalidad cívica se cuestiona brutalmente y la sospecha, la deuda y el desprecio sustituyeron los hábitos de identificación y sumisión al orden institucional establecido (Girardet, 1999: 86). Muñoz Marín lanzó una batalla con un nuevo discurso político, alejándose de la cuestión del *status* –se repetía “el estatus no está en issue” miles de veces (Maldonado, 2006: 183. El joven líder, asociado a las reformas novotratistas (en vez de un defensor de la independencia), era una figura paternal, conocido por la diplomacia y los pactos, promotor de una nueva economía, cabildero de fondos federales, auspiciador de la PRERRA y la PRRA; símbolo de una nueva visión (López Rojas, 1998: 54).

Él logró capturar los votos de miles de puertorriqueños en los años 1940s: en 1940 el PPD ganó 10 de los 17 escaños en el Senado que quedó bajo la presidencia de Muñoz Marín, 18 representantes (de 36) y los alcaldes de 29 municipios (de 56); el PPD asumió el control legislativo. La victoria de 1940 significó un cambio dramático en la política de la Isla, especialmente el apoyo para el PPD en las áreas rurales. Ya en 1944 el PPD ganó control del Senado, triunfó en 34 de los 35 distritos representativos y eligió 73 alcaldes y el Comisionado Residente en Washington. En 1948, los populares ganaron todos los municipios menos uno (San Lorenzo); más Luis Muñoz Marín, el Jefe del PPD que cautivó sobre sí todas las pasiones de la esperanza colectiva, se convirtió en el primer gobernador electo de Puerto Rico. Sencillamente, Muñoz ganó la confianza, respeto y obediencia voluntaria de la mayoría de los puertorriqueños que se sometieron a su poder (Girardet, 1999: 84).

Muñoz Marín y el PPD reinstalaron el poder político en las manos de la vieja élite hacendada del interior de la Isla. Ésta, como una reina regenteó el poder colonial bajo El Vate por dieciséis años. Muñoz Marín movilizó los peones –los jíbaros– de las cordillas centrales por toda la Isla en su favor y a favor del PPD. Durante su campaña electoral, por 837 días (entre el 22 de julio de 1938 y el 5 de noviembre 1940) Muñoz, con su secretario-taquígrafo y dos choferes cruzó toda la Isla, yendo a 786 barrios rurales, charlando con los jíbaros¹⁶² en los bateyes al frente de sus casitas de madera, al lado de

¹⁶² Para leer más sobre las campañas electorales de Luis Muñoz Marín, véase: Carmelo Rosario Natal, *Luis Muñoz Marín y la independencia de Puerto Rico, 1907-1946* (San Juan, 1994); Luis Alfredo López Rojas, *Luis Muñoz Marín o las estrategias del poder: 1936-1946* (San Juan, 1998); Lieban Córdova, *Luis Muñoz*

la calle, bajo un árbol o en un colmado. Su meta era conversar con los 700,000 puertorriqueños que votarían en las elecciones del 5 de noviembre; hablaba con 30,000 a 40,000 mil jíbaros al mes (Maldonado, 2006: 171). Muchas veces eran conversaciones íntimas, donde Muñoz Marín estaba en cuclillas y, mientras bebía una tasa de café prieto sin azúcar que una jíbara le ofrecía, escuchaba y hablaba con la gente humilde del pueblo de sus problemas:¹⁶³

[...] Muñoz irá al corazón de las masas llevando en su voz una memoria cultural que afanosamente transformaba la ilusión de “la gran familia puertorriqueña” en “pueblo”, una entidad tan fictiva y tan sujeta a manipulación como la otra, una categoría conceptual metaclasista sustitutiva de la nación. (Rodríguez Castro, 1993: 101)

Él establecía una conexión entre él mismo y la gente de las montañas, vistiéndose en ropa sencilla, corriendo caballo, subiendo los montes a pie y emulando el comportamiento jíbaro (Córdova, 2005: 180). Utilizando un lenguaje cotidiano, compartía con los jíbaros su *Catecismo del pueblo*, una libreta con cuyo dogma político, en el formato de preguntas y repuestas, explicaba la justicia social según Luis Muñoz Marín. Además, sacralizaba la participación electoral (“no vendas tu voto” [...], “tú tienes el poder”) mientras establecía una nueva manera de entender el mundo.

Cinco ideas dominaron el discurso muñocista: Dios como vigilante del orden, el miedo al caos, el protagonismo mesiánico de Muñoz Marín, el despertar del Pueblo y el nuevo tiempo de la democracia. El uso de Dios y de la religión era recurrente en toda la campaña muñocista. Muñoz Marín y los populares querían convertir su campaña en una especie de cruzada contra las fuerzas diabólicas: el mundo azucarero. Hacía muchas referencias a los intereses ausentistas utilizando conceptos pseudos-religiosos; además, el obispo de Ponce promovió su campaña. Así también, en el periódico *El Batey*, hacía referencias a la Salvación, a los Nuevos Tiempos y a la catástrofe social para establecer una relación entre las luchas bíblicas y las muñocistas. El periódico fue un instrumento clave en la campaña del PPD, dirigido a la construcción de los nuevos símbolos de orden.¹⁶⁴

Marín y sus campañas políticas: memorias de su secretario-taquígrafo personal (San Juan, 1984).

¹⁶³ Entrevista personal con Virginia y Gonzalo Rodríguez, 12 de diciembre de 2006.

¹⁶⁴ “*El Batey* viene a hablarle al campesino para que se prepare a salvarse a sí mismo. Viene a explicar y a informarle, para que sepa lo que está pasando y piense lo

El Batey era un periódico gratuito especialmente escrito por Muñoz Marín para el campesino, en un lenguaje tan sencillo que hasta un niño de primer grado fácilmente podía comprender que era el PPD y para qué le servía al pueblo (Córdova, 1985: 76). Hablaba directamente a los jíbaros, de su situación y les proponía nuevas realidades. Cuestionaba la tradición de vender el voto mientras explicaba la capacidad del electorado para adquirir nuevas condiciones de vida:

No vendas tu voto, porque el que vende su voto vende a su hijo, vende el provenir de su hijo. Si vendes tu voto estarás vendiendo a tu propia familia. Vendes la oportunidad de mejorar tu vida, y especialmente la de mejorar la vida de tus hijos. (Muñoz Marín, 1982: 176)

El Batey orientaba, prometía nuevas tierras y daba soluciones a lo cotidiano (López Rojas, 1998: 63-64). El periódico fue la principal arma de la campaña popular con más de 6 millones de copias distribuidas antes de la elección. *El Batey* promovía la nueva estrategia muñocista que no pedía ni la pasividad ni docilidad. Todo lo contrario, exigía la participación activa, pero disciplinada. Ofrecía la posibilidad de cambio, orden, igualdad, acceso al bienestar económico y democrático a través de su movimiento.

Muñoz Marín, parte de la élite política y cultural, se acercaba lo más posible a la imagen del jíbaro. Era un símbolo fácilmente reconocido que funcionaría tanto para la élite cultural como para el resto de la sociedad puertorriqueña (Córdova, 2005: 174). Una tarjeta postal de campaña de la década del 1940 enseña a Muñoz Marín en el campo y un fantasma de un jíbaro, con *pava*,¹⁶⁵ en el fondo. La tarjeta postal dice:

Los votos que [u]stedes den a favor del Partido Popular Democrático NO se contarán como votos a favor de la independencia o de la estadidad o de cualquier otra forma de “status” político futuro.

que tiene que hacer.” Escrito por Luis Muñoz Marín en el número 1 del *El Batey* de marzo de 1939. Varios titulares de *El Batey* reflejan la simbiosis entre religión y política que estableció Muñoz Marín en su campaña: Primera quincena de abril de 1939: “Ustedes mismos deben resolver su destino.” Segunda quincena de abril de 1939: “Lo que significa Semana Santa para el pueblo.” Cito de este artículo lo siguiente: “La salvación del alma en la eternidad no es algo que se determine después de la muerte. La salvación del alma está unida a como se vive la vida en este mundo. Es claramente el deber de los hombres cristianos hacer porque la vida en este mundo sea buena y justa, como la quiere Cristo, y es deber de cada hombre que crea en Jesucristo actuar en serio para desvanecer las injusticias y ayudar a crear un estado social de justicia e igualdad.” (*El Batey* (I), abril 1939)

¹⁶⁵ Un sombrero de hilo de palma tejida con ala ancha.

Se contarán ahora como antes, exclusivamente como votos a favor de que siga implantándose el programa de justicia social y económica del Partido Popular Democrático.

ESTA ES LA PALABRA QUE LES DA A TODOS USTEDED LUIS MUÑOZ MARÍN.

Además, la insignia del Partido Popular Democrático, desarrollado al mismo tiempo que fundaron el partido, era una alabanza al jíbaro que aparecía en todo material o publicación del partido –la élite dominante trabaja incesantemente para mantener y extender su control material y su presencia simbólica (Scott, 2004: 232). La insignia, la silueta de la cara de un hombre en perfil (con una nariz afilada y labios pequeños; entiéndase, un hombre blanco) con una pava levantada al frente pero caída hacia atrás. La pava era el símbolo por excelencia del jíbaro que trabajaba de sol a sol recogiendo café o cortando caña.¹⁶⁶ Por ende, la pava era clave para que la población puertorriqueña leyera y reconociera el símbolo del jíbaro, lo que facilitó que el PPD se convirtiera en el “partido de la pava” (Córdova, 2005: 176).¹⁶⁷

La silueta estaba acompañada con las palabras: PAN-TIERRA-LIBERTAD, todo en rojo. La insignia cultivaba un sentido de universalismo, la representación de un grupo en vez de un sólo hombre, un ser anónimo. Mientras tanto, la utilización del color rojo neutralizaba cualquier consideración de raza como significativa para la esencia del jíbaro.¹⁶⁸

La insignia, una imagen-texto que combinaba asociaciones, valores y principios, organizaba y naturalizaba una visión particular de cómo las cosas deben ser en la Isla (Córdova, 2005: 174). Nathaniel Córdova explica que la insignia de la Pava es constructiva

¹⁶⁶ Para leer más de la inscripción del PPD y la insignia, véase: Luis Muñoz Marín, *Memorias, autobiografía pública 1898-1940* (San Juan, 1982), pp. 172-174.

¹⁶⁷ “Muñoz Marín, quien hacía muchos días que estaba pensando en la insignia que debía tener la nueva agrupación política se ideó la de ‘la pava’: la cara del sufrido campesino puertorriqueño con el sombrero típico de nuestras montañas [...]” (Córdova, 1985: 66).

¹⁶⁸ “This neutralization of race was significant because the racial composition of jíbaros was a key factor in descriptions of the same as national type (Van Middeldyk 1903; Ledru 1957; Kinsbruner 1996). Accordingly, the presentation of this image fostered identification with the myth of a people proclaimed in the campaign discourse, based on the archetypal myth of the jíbaro that had been the project of the island’s cultural élite. In reducing this complexity, and embodying cultural values in the form of a jíbaro, the emblem made it easier for the PPD to motivate its audience to collective action upon recognition of the presented form” (Córdova, 2005: 179).

de un nuevo orden político y no sólo la representación de un orden que ya existía. La insignia del PPD facilitaba la identificación de cada puertorriqueño con un mito de la cultura política nacional, según representada por el PPD. En el periódico bi-mensual del PPD, *El Batey*, con una circulación de 100,000 ejemplares, imprimieron la insignia y debajo de la imagen incluyeron la siguiente explicación:

Esta es la insignia del Partido Popular Democrático presidido por Don Luis Muñoz Marín, el partido que defiende los intereses no sólo de las masas sufridas de nuestra gente liberal, sino de todos los puertorriqueños. (*El Batey* 1, octubre 1940)

Muñoz Marín y “el partido de la pava” utilizaron la identidad “verdaderamente puertorriqueña” del jíbaro para establecer un símbolo de la nacionalidad puertorriqueña, cultivando un discurso público que ofrecía pruebas convincentes de la hegemonía de los valores dominantes y del discurso dominante. El jíbaro y el jibarismo, aceptable por toda la Isla, atacaba, de manera frontal, el desplazamiento de la sociedad puertorriqueña después de más de tres décadas de colonialismo norteamericano.¹⁶⁹

Cuando Muñoz Marín llegó al poder rápidamente implementó una de las promesas de campaña del PPD, una reforma agraria.¹⁷⁰ La reforma agraria consistió en romper las viejas prohibiciones e invertir las reglas para mejorar las vidas de los jibaros a través del cumplimiento de la cláusula de un límite de tierra de 500 acres de la Ley Jones (1917). En 1941, mediante la Ley de Tierras, crearon la Autoridad de Tierras. El preámbulo de la ley dice:

Es política del gobierno de Puerto Rico que cada persona que trabaje la tierra sea dueña de la tierra que le provee el sustento.

Interesantemente, la legislatura aplicó la restricción de los 500 acres sólo a las corporaciones, es decir, no se le prohibía a los individuos poseer más de 500 acres. Por consiguiente, la Ley de Tierra era una legislación orientada a las propiedades de las grandes corporaciones, especialmente las corporaciones ausentistas norteamericanas (Dietz, 1997: 213).

¹⁶⁹ Véase: Lillian Guerra, *Popular Expression and National Identity in Puerto Rico: The Struggle for Self, Community, and Nation* (Gainesville, 1998), pp. 77.

¹⁷⁰ “La reforma agraria servía dos propósitos; primero, le restaría poder sobre el gobierno y la economía a las compañías azucareras ausentistas y aumentaría el excedente de ahorro nativo para inversiones; y segundo, de por sí sería una contribución a la justicia social y la transformación económica” (Dietz, 1997: 212).

Los populares intentaron lograr una reforma agraria a través de la compra de tierras y la creación de fincas de beneficio proporcional, fincas familiares y el programa de parcelas. Las fincas de beneficio proporcional eran fincas de tamaño eficiente para ser manejadas por administradores y trabajadores que se repartirían las ganancias pero no tendrían título de la propiedad. Para 1947 se habían comprado 67,673 acres –casi 36 por ciento de las propiedades corporativas sobre 500 acres– y el total de ganancias de todas las fincas de beneficio era \$560,350 para sus 16,783 trabajadores (Dietz, 1997: 215).

El programa de parcelas era un programa para destruir las relaciones semi-serviles que existían entre agregados y terratenientes y dismantelar las relaciones de producción no-capitalista vigente. A través de la Ley de Tierras cada agregado tenía derecho a recibir hasta tres cuerdas de tierra en usufructo. Ya para finales de la Segunda Guerra Mundial se habían distribuido más de 14,000 parcelas.

Desafortunadamente, la reforma agraria puesta en marcha por el PPD tuvo objetivos limitados y, a largo plazo, no logró gran impacto en la economía ni en la estructura de clases sociales de la Isla. Ya para la época de 1945 a 1953 perdió apoyo político dentro del propio PPD. Entendemos que el repartimiento de tierras era nada más que un mecanismo utilizado por Muñoz Marín y el PPD para consolidar su poder a través de medidas populistas. No obstante, las reformas carecían de un contenido significativo y, a largo plazo, tuvieron poco impacto en la economía y la estructura de clase (Dietz, 1997: 214). Pero, las reformas de tierra realizadas le habían dado una victoria simbólica al PPD: la mayoría de los votantes puertorriqueños creía que el PPD había cumplido su promesa de hacer la reforma agraria.

Luis Muñoz Marín es recordado como un héroe que regaló parcelas a los sin-tierra. Muñoz Marín, héroe de muchos de los jíbaros de las Cordillera Central, astutamente conquistó y cultivó su base de poder popular. La gran mayoría de la población puertorriqueña aceptó el poder de Muñoz Marín y el PPD, que resultó en una coherencia y una continuidad en la sociedad política puertorriqueña que durara por casi dos décadas. Muchos se perdieron en Muñoz Marín y el PPD para volverse “populares reventaos”, renunciando sus identidades individuales. Como postula Girardet: perderse es darse y darse es recuperarse (Girardet, 1999: 88-89). Muñoz Marín funcionó como una reestructuración psíquica y una reinserción social facilitando la rehabilitación personal de los

isleños. Su práctica discursiva se convirtió en credo, su imagen se mistificó hasta la sacralidad, su voz era la de un profeta, su lucha una cruzada: volvió a ser la adhesión, comunión, fe militante y el conquistador del pueblo puertorriqueño (Girardet, 1999: 89).

2.5.3 La Edad de Oro: los gloriosos tiempos de España

Poco tiempo después de la invasión norteamericana los miembros del Partido Federal se dieron cuenta de su frágil situación: los norteamericanos no buscaban nuevos ciudadanos, sino querían satisfacer su hambre por el azúcar y nuevos mercados para sus productos. Durante las primeras tres décadas de colonización norteamericana, una crisis económica azotaba la Isla, las instituciones coloniales asumieron un carácter cada vez más autoritario y el gobierno implementó una política de americanización a los isleños.

La élite criolla, el partido en el poder antes de la invasión, era una amenaza a los norteamericanos y, por lo tanto, fueron marginados. Respondieron a su pérdida de poder agarrando el mito de la Edad de Oro como su arma contra la norteamericanización y los cambios hechos a su Isla y su sociedad. Se escondieron detrás de un argumento ideológico, basada en la hispanofilia, donde defendieron todo lo español frente a todo lo americano. Irónicamente, hasta las instituciones que en la década del 1890 recibieron una fuerte crítica por los criollos (como, por ejemplo, la Iglesia Católica) ahora eran celebradas. Comenzaron una nueva relación amorosa con la Madre Patria: todos los “puertorriqueños verdaderos” unieron sus voces para cantar las alabanzas a España y lo español.

Construían una memoria de un pasado mitificado, una Edad de Oro que nunca existió, donde los jibaros y los hacendados vivieron felices en un paraíso benéfico. El mito del paraíso perdido diseminado afrontaba una realidad colonial, triste, decadente y perversa. A través de la cultura la élite hizo un llamado a rescatar o resucitar la Edad de Oro hispanista y escaparse del desorden y la corrupción norteamericana.

¿Quiénes pertenecían a la élite intelectual que se concebía como la portavoz privilegiada de la nacionalidad y promovía el mito hispanista? La élite intelectual puertorriqueña se componía abogados, médicos, normalistas (maestros), periodistas, profesores (universitarios), estudiantes universitarios y otros sectores vinculados con el quehacer cultural y el mundo letrado. Tuvieron una serie de rasgos sociales visibles y una coherencia de grupo: urbano, culto, blanco en su inmensa mayoría y de ascendencia hispánica

inmediata en muchos de los casos. Asimismo, muchos provenían de un mismo círculo social y familiar; unificados tanto por factores de índole sociológica como por lazos fraternales y de compadrazgo.¹⁷¹ Casi todos eran residentes de la urbe sanjuanera, donde estaban localizados el Ateneo, el Casino, la Casa de España, el Teatro Municipal (hoy Tapia), la Universidad, las principales imprentas, empresas periodísticas y las estaciones de radio (que eran sólo dos). Vivían cerca de, y controlaban, todas las instituciones que les daban sentido de pertenencia y, sobre todo, proyección social (Ferraó, 1993: 41).

Esta minoría selecta y privilegiada hizo de la cultura, el conocimiento, las letras y la política su campo de acción exclusivo (Ferraó, 1993: 41). Eran ellos, amenazados por la presencia norteamericana, enfurecidos por su propia pérdida de poder, que decidieron batallar por el poder a través de la organización de una “cultura nacional” hispanista. Encontraron en la tradición ibérica, el castellano y el catolicismo, valores inherentes a la puertorriqueñidad. Dictaron una defensa de lo criollo y de la puertorriqueñidad que implicaba la defensa de todo lo español:

Inmersos en la urgente tarea de definir los parámetros de la identidad puertorriqueña, deseosos por dotar a su pueblo de una conciencia clara de su origen histórico, los miembros más autorizados de la élite intelectual creyeron encontrar en el elemento español, europeo y occidental la piedra angular sobre la cual se sostenía la nacionalidad. (Ferraó, 1993: 46)

De esta manera, empezó la época de la *hispanofilia*,¹⁷² la sobrevaloración de la cultura española y su influencia en la cultura puertorriqueña. Esta época, de estremecimiento emocional, de carácter estético y sentimental, se asocia a los vestigios recuperados de un pasado sorprendentemente cercano (Girardet, 1999: 94-95). La hispanofilia, que no se puede atribuir a una generación en específico, empieza a tomar forma como una ideología de los intelectuales puertorriqueños a principios del Siglo XX y, particularmente, en los escritos del poeta de la generación de '98, José de Diego.¹⁷³ Él

¹⁷¹ Para más información de los lazos familiares de la élite intelectual puertorriqueña, véase: Luis Ángel Ferraó, “Nacionalismo, hispanismo y élite intelectual en el Puerto Rico de la década de 1930” en *Del nacionalismo al populismo: cultura y política en Puerto Rico* (San Juan, 1993), pp. 37-60.

¹⁷² Cuando hacemos referencia a la hispanofilia no se entiende como la defensa acrítica de lo español. Específicamente, *El año terrible de '87* (San Juan, 1945) de Antonio Pedreira condenó los abusos de los españoles en la Isla.

¹⁷³ El padre de José de Diego era inmigrante asturiano.

encabezó la lucha por la defensa del idioma castellano y también, amparándose en la singularidad y vitalidad de la raza ibérica, postuló que Puerto Rico podría resistir la expansión del poderío anglosajón al estar nutrido por la savia civilizadora del país ibérico (Ferrao, 1993: 50).

De Diego es conocido como uno de los líderes principales de la primera etapa de la élite intelectual en oposición a la asimilación cultural. Germán de Granda explica que de Diego era el pensador que más claramente se percató en los años después de la invasión de la inviabilidad de otro camino que no fuera la total independencia, rechazando la ambigua fórmula autonómica. Además, él realizó una infatigable campaña en defensa de la preservación de la lengua española y, sobre todo, del derecho del pueblo puertorriqueño a decidir su propio destino (de Granda, 1980: 80).

La hispanofilia que se manifestaba en Puerto Rico no era un fenómeno aislado. Desde la década de los veinte, sino antes, muchos intelectuales y personas de la clase media por toda América Latina empezaron un reencuentro con la cultura hispánica. Una de las razones era la intervención cada vez más agresiva de los EE.UU. en países como México (también por la cuestión del radicalismo y anticlericalismo de la Revolución mexicana) y la República Dominicana (Ferrao, 1993: 58-59). Otra razón es que era una reacción frente a los avances de la cultura protestante, capitalista y anglosajona.

En la Isla, desde aproximadamente el 1910 hasta el 1940, había una corriente hispánica hegemónica en el pensamiento puertorriqueño, fundamental en los reclamos nacionalistas. Para “combatir” a los norteamericanos y la norteamericanización, los puertorriqueños –bajo la dirección del nacionalismo cultural y político– exaltaron la gloria de España, la antigua Madre Patria, y encontraron en el hispanismo un refugio de una situación colonial que los subordinaba (Negrón-Portillo, 1981: 84). El mito de la Edad de Oro hispanista penetró todo. Había manifestaciones en la literatura y el arte que alababan a la tradición ibérica, exaltaban la ingente obra civilizadora de España en el Nuevo Mundo y se identificaban con las instituciones más tradicionales de la Península, como la monarquía y la Iglesia por toda la Isla. A la vez, era una restitución de lo hispánico incompleta, fragmentada, deformada pero que los recuerdos lograron reubicar en la expresión actual, el gusto y la sensibilidad de la imagen ennoblecida del pasado mitificado (Girardet, 1999: 95).

El sentimiento hispanista adquirió mayor fuerza en Puerto Rico a finales de la década del 1920 y a principios de la década del 1930, debido al establecimiento del Departamento de Estudios Hispánicos en la Universidad de Puerto Rico. Fundado en 1927, el departamento facilitó la llegada a la Isla a distinguidos intelectuales españoles como Fernando de los Ríos, Tomás Navarro y Juan Ramón Jiménez.

El ejemplo más dramático del sentimiento hispanista, ya para la década del treinta, eran dos líderes del Partido Nacionalista:¹⁷⁴ Pedro Albizu Campos¹⁷⁵ y Juan Antonio Corretjer. Los movimientos nacionalista tienden a quebrantar simultáneamente el viejo estado mientras afirman un renacimiento; la imagen, ideológicamente reconstruida, de una nación desaparecida de la historia pero cuya memoria se pretende recuperar y exaltar su grandeza pasada, y se legitima el combate por su resurrección (Girardet, 1999: 99). Ambos Albizu Campos y Corretjer formaron parte de la élite intelectual que abrazó con entusiasmo la perspectiva hispanista de la “Madre Patria” (España) como gestora de la nacionalidad puertorriqueña. Además, Albizu, siguiendo el argumento iniciado por de Diego, invocaba la civilización española y el pasado hispánico de Puerto Rico para extraer de ambos la fuerza material y espiritual necesaria para su contienda (Ferro, 1993: 51-52). Albizu también es responsable por una re-escritura del pasado del país, particularmente la recuperación de un panteón de héroes y efemérides.

A la vez, otro famoso líder, Luis Muñoz Marín, también gozó de plena participación de la hispanofilia:

A partir de 1938 Luis Muñoz Marín y sus partidarios se dedicaron a la creación de un nuevo discurso político. Este nuevo discurso usó el marco ideológico formulado por los intelectuales de la década del treinta: Antonio S. Pedreira, Tomás Blanco y los ateneístas. Este orden discursivo proponía la hispanidad como guía, la ruptura del año 1898 como cataclismo nacional, el llamado a una raza de prohombres a retar la historia impuesta por los norteamericanos, custodios de un arca cultural de las cuales ellos eran los sumos sacerdotes. Esa generación creaba una necesidad de supervivencia,

¹⁷⁴ “El nacionalismo se asentó sobre la construcción de un mundo criollo de propiedad amorosa de la tierra, vertebrado culturalmente por una hispanidad y un catolicismo depurados. Así mismo, el nacionalismo rechazó el análisis focalizado en la lucha de clases por atender contra la categoría superior de la identidad nacional” (Álvarez Curbelo, 1993: 27).

¹⁷⁵ Aunque Pedro Albizu Campos era hijo ilegítimo y mulato, por su condición de abogado, universitario destacado y orador sobresaliente, fue aceptado en los círculos de la élite intelectual de la Isla.

fundamentado en el hecho inminente de una crisis del “alma” puertorriqueña. Se autoproclamaban mesías, guías, vates, conductores de un pueblo que como muy bien resumió Pedreira, para ellos era “una nave al garete”. (López Rojas, 1998: 58-59)

El discurso hispanista era fundamental en la creación del PPD: el partido nació, se autodefinió y se autoproclamó la salvación del pueblo ante lo apocalíptico.

Luis Ángel Ferrao nos explica que:

[...] la visión y el proyecto de una nacionalidad, fundamentada en un acendrado hispanismo que todos ellos de una forma u otra adoptaron, respondió al hecho de que muchos eran los sucesores de la antigua élite española desplazada del poder por los norteamericanos. Como sucesores de esa élite se encargaron de exaltar el mundo y los valores de sus padres y abuelos, a la vez que **articular un proyecto para justificar su propia situación social.** (Ferrao: 1993, 60, negritas nuestras)

De esta forma, el mito de una Edad de Oro hispanista era un llamado de retorno hecho por los nietos y bisnietos de españoles para justificar su reclamo a las posiciones de poder y al privilegio perdido tras la presencia de los norteamericanos en Puerto Rico.

Marc Augé plantea que el concepto de *retorno*, cuya principal función es recuperar un pasado perdido, está basado en olvidar el presente y el pasado inmediato, para restablecer una continuidad con un pasado más antiguo (Augé, 1998: 66). Él explica la complejidad del concepto de retorno con las siguientes palabras:

[...] la figura del retorno no es la única presente; se mezcla con la del suspenso (del instante en el que se borra el pensamiento del futuro y del pasado) y a veces también con la del reinicio, como si la certeza de existir por sí mismo, a través de la experiencia del retorno a uno mismo, reabiera las puertas de lo posible. (Augé, 1998: 87)

La Edad de Oro vendida por la élite intelectual puertorriqueña era una mitología de un pasado de una plenitud ennoblecida, totalmente opuesta al presente decadente. Esta Edad de Oro, como cualquier evocación de una edad de oro, se apoyó claramente en una única oposición fundamental: la del ayer y el hoy, la de cierto pasado y cierto presente. El tiempo actual, lleno de desorden y corrupción, es uno del cual es importante escapar (Girardet, 1999: 100-101). La élite intelectual puertorriqueña aprendió a manipular el caos y el desorden en su favor. Su mito de la Edad de Oro, astutamente construido desacreditaba el proceso de americanización, mientras cultivaba su

base de poder y ofrecía al pueblo puertorriqueño una cultura hispana hegemónica.

2.5.4 La Unidad: ¡Jíbaro sí, Yankee no!

El mito que más capta nuestra atención, y es clave para nuestra investigación, es el de la Unidad; el mito que se usa para recuperar una unidad y / o restaurar un equilibrio en la conciencia colectiva. El mito de la Unidad puertorriqueña es el jibarismo, un rechazo a la americanización, que se dio entre una fuerza benéfica de puertorriqueños “defendiendo la nación” contra una fuerza maléfica, unos “vende-patrias” o “pitiyanquis” que supuestamente deseaban la fragmentación o negación de la puertorriqueñidad.

En la historia política e ideológica de los últimos dos siglos hay una línea divisora entre los que abogan por la autonomía del individuo y sus capacidades de disponer libremente de sí mismo y la voluntad de juntar y fundir, una visión de una sociedad homogénea y coherente. El mito de la Unidad promueve un bien común donde el individuo se niega a sí mismo y sus intereses personales. Busca un destino común; es una reacción contra los cismas y las disidencias, una búsqueda de una fe común y la exaltación de las grandes efusiones colectivas (Girardet, 1999: 137).

La mitología jibarista, que promueve un destino común “puertorriqueño”, está facilitado por una máquina de cultura poderosa que nació a finales de la década del cuarenta. Por consiguiente, en nuestro análisis del mito de la Unidad enfocaremos en el aspecto visual de la campaña cultural para la hegemonía puertorriqueña.

Si la década del cuarenta se caracterizó por una intensa legislación social y económica, la década del cincuenta verá un aumento en términos de legislación cultural. Tal legislación se debe al interés en fortalecer la autonomía cultural del Estado Libre Asociado (1952) –sobre todo, a su representación internacional–, el desarrollo del turismo y la conservación de valores e instituciones puertorriqueñas. Durante la primera mitad del Siglo XX la acción legislativa se había limitado a sólo crear el cargo de Historiador Oficial (1913), el Instituto de Literatura Puertorriqueña (1949), la Junta Conservadora de valores Históricos (Ley #27) y la creación de la Comisión Insular de Bellas Artes (Ley #148).

A finales de la década del cuarenta, bajo el auspicio económico y la tutela ideológica del gobierno de Luis Muñoz Marín, los populares empezaron a crear agresivamente una religión civil o política basada

en el jibarismo. La noción de una religión civil o política implica el advenimiento de un Estado de total cohesión social. Tal religión está basada en la voluntad de construir lo que podríamos designar como una teología moral de lo político. La teología moral asegura el encuentro, realiza la imbricación de la moral y reconstruye los fundamentos morales y religiosos de la política:

[...] todos los fervores del corazón y las potencias del sueño se vuelven hacia una imagen. Imagen de armonía, equilibrio y fusión: la de una sociedad Una, indivisible, homogénea, protegida para siempre de los trastornos y los desgarramientos, bloque sin fisuras que, por eso mismo, da a todos los que lo componen la tranquilizante certidumbre de una total reconciliación consigo mismo. (Girardet, 1999: 146)

En la religión política, como cualquier religión, es obligatoria la existencia de un culto, un ritual¹⁷⁶ y una liturgia. Recordemos que la institución de una religión civil no hace más que consagrar el modelo de una sociedad reconciliada consigo misma: el hombre religioso llegará a confundirse con el ciudadano y la celebración de la divinidad con la de la ciudadanía (Girardet, 1999: 139).

Las doctrinas de la religión política puertorriqueña (el jibarismo), fundamental para el Partido Popular, está institucionalizado primero por la División de Educación de la Comunidad (DIVEDCO, ley #372 de mayo de 1949), y luego por la máquina de cultura, el Instituto de Cultura Puertorriqueña (Ley #89 de 1955). Esto facilita el desarrollo de un “poder espiritual” –pero un poder espiritual “moderno”, adaptado a las exigencias de estos tiempos– que ayudaría con la exaltación de la soberanía pontificia y el papel civilizador de la cultura hispanista puertorriqueña.

Con la toma del poder del Partido Popular Democrático no sólo llega al poder un nuevo partido político, sino toda una formulación del mundo y toda una estrategia de poder. El objetivo primordial del PPD fue rediseñar a los individuos, las condiciones, los espacios, conceptos y discursos en los cuales el puertorriqueño había estado hasta entonces. La gran meta era establecer un orden productivo más

¹⁷⁶ Generalmente, los ritos están celebrados en un ambiente afectivo que tiende lazos de simpatía entre los celebrantes y los asistentes. Además, toda celebración ritual es inaugural y un rito realizado siempre tiene un valor incoativo: abre o reabre el futuro. Por ende, el olvido del presente, del futuro y del pasado es eminentemente contagioso (Augé, 1998: 69-70).

estable para el funcionamiento del capital y del Estado¹⁷⁷ (López Rojas, 1998: 69). La nueva economía social requería un trabajador industrial, capacitado para la acción laboral, en vez de un trabajador agrícola. Por lo tanto, era necesario reconstruir el puertorriqueño para ajustarlo a esta nueva época de producción. Como la producción capitalista exigía una nueva explicación del nuevo mundo, una nueva valoración sería construida. El puertorriqueño, en esta nueva realidad moderna, volvió a ser redefinido en todas sus dimensiones (López Rojas, 1998: 80).

La DIVEDCO, un gran proyecto de educación popular y central para la praxis política de la élite, contribuyó al nacionalismo cultural del PPD ofreciendo al puertorriqueño rural una cultura y un estilo de vida (Díaz Quiñónez, 2000: 165). A través de unos proyectos educativos del gobierno, la población rural recibió materiales educativos (carteles, libritos, películas) para promover el proceso de la modernización. La DIVEDCO promovió nuevas vías hacia la felicidad a través del manejo de la salud, la nutrición, el control natal, la educación y un estilo de vida modesto.

De esta manera, el arte moderno en Puerto Rico tiene como base la iniciativa del PPD: emplearon las artes como una forma de cambio social. Utilizaron las artes plásticas en diversas formas. Una de estas formas, la campaña de alfabetización: “[...] servía simultáneamente el propósito de difundir valores sociales y actitudes que permitieran a la población adaptarse al nuevo orden industrial” (Benítez, 1998: 116).

Otra importante forma de arte para la década del cincuenta era el cartel. La artista norteamericana Irene Delano entrenó los artistas de la Generación del 50 en la técnica de serigrafía (anteriormente utilizada casi exclusivamente para el arte comercial). Anunciaron las películas producidas de la DIVEDCO y los eventos culturales más sobresalientes con tales carteles. Además, cada Navidad la DIVEDCO producía dos carteles conmemorativos. Los carteles de serigrafía – económicos, versátiles y hechos en grandes ediciones de impresos– promovían la visión jibarista del PPD.

¹⁷⁷ “[...] las sutilezas fueron su táctica la mayoría de las veces. La prédica de un convenio o pacto de nueva convivencia, la posibilidad de una cohabitación negociada entre todos los sectores sociales fue la gran estrategia. De ahí, las campañas educativas, la famosa División de la Educación a la Comunidad, la coaptación de líderes de barrios, la venta de los puestos políticos, la mordida, la promoción social como fuente o proceso de negociación, que sirven como ejemplo de la estrategia utilizada” (López Rojas, 2004: 17).

Concretamente, el arte gráfico se ha constituido en género definitorio de la tradición artística de Puerto Rico (Benítez, 1998: 119). Ambos talleres de la DIVEDCO y el Centro de Arte Puertorriqueño (CAP), fundado en 1950,¹⁷⁸ contribuyeron activamente a construir la identidad jibarista. Fue en el taller del CAP donde se produjeron los primeros dos portafolios¹⁷⁹ del arte gráfico puertorriqueño: *La estampa puertorriqueña* (1951) y *Estampas de San Juan* (1956). El objetivo de los dos portafolios era presentar un trabajo colectivo de artistas interesados en el desarrollo de un arte puertorriqueño. Por consiguiente, en los primeros dos portafolios, con imágenes de diferentes vistas de la ciudad y las personas de la ciudad capital (San Juan) los artistas lograron articular el deseo de crear un arte del país para el país. De ahí que *La estampa puertorriqueña* y *Estampas de San Juan*, son “[...] afirmaciones de una toma de conciencia de la realidad tal como la percibían los artistas y en última instancia, tal como la transformaron” (Tió, 1996: 16). De esta forma, el artista puertorriqueño creaba un arte de pueblo: tradiciones, mitos y memoria colectiva (Rosci, 1982: 4).

Será en 1955 cuando los populares tomen un papel aún más activo en la definición de la cultura puertorriqueña. Este año presentaron la Ley 89, una propuesta para fundar el Instituto de Cultura Puertorriqueña. El nuevo proyecto cultural del PPD forzó un largo debate legislativo entre los populares, los independentistas y los estadistas; donde todos expresaron las mismas preocupaciones que hasta hoy permean los debates contemporáneos de las políticas culturales en Puerto Rico. El enfoque de tal debate era si la fundación de un Instituto de Cultura resultaría en un dirigismo cultural del

¹⁷⁸ Se conoce a los años cincuenta como la década de la gráfica puertorriqueña.

¹⁷⁹ Un portafolio es una carpeta que aguanta unos grabados que, en general, están estrechamente relacionados con un tema y han sido creados por uno o más que un artista: “El portafolios, concebido como un conjunto y constituido por una secuencia de imágenes en vínculo conceptual y forma, debe verse como tal, como una totalidad. De semejante modo que en una partitura, el aprecio de la música y su sentido dependen, en gran medida, de la suma de las partes, por lo que debe entenderse como una serie, o para usar el término francés, como una *suite*” (Tió, 1996: 8). Así, el portafolios gráfico ofrece al artista la libertad de trabajar un mismo tema en una misma serie de imágenes.

Para leer más relacionado con portafolios literarios véase Raquel M. Ortiz Rodríguez, *José R. Alicea and his Literary Portfolios: Imagery that Defies Oblivion*. Disertación de maestría (2004), El Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe; y “Memory Ricanstruction: Literary portfolios based on poetry created by José R. Alicea”. *CENTRO Journal of the Center for Puerto Rican Studies* XVII (2): 88-111.

partido en el poder, el PPD, y, por ende, en un control cultural de la sociedad. Ambos partidos políticos minoritarios (el Partido Republicano Puertorriqueño y el Partido Independentista Puertorriqueño) temían que el Instituto funcionaría como una herramienta que transmitiera la ideología del PPD a través de un énfasis de ideas selectas y eventos históricos compatibles con los objetivos de su partido (Dávila, 1997: 40). Los populares respondieron a argumentos de estos presentándose ellos mismos como “defensores de la nación”. Además, planteaban que cualquier crítica de sus políticas era contra la esencia del proyecto y contra la exaltación de los valores puertorriqueños.

En junio de 1955, la legislatura puertorriqueña aprobó la Ley 89 y la creación del Instituto de Cultura Puertorriqueña (ICP). Como temían los independentistas y los estadistas, el ICP resultó en la consolidación del poder del PPD como defensores verdaderos de la cultura puertorriqueña. Hasta hoy, los debates políticos, creados durante la creación del Instituto, usan los mismos argumentos: los estadistas son criticados como los destructores de la cultura nacional puertorriqueña: favorecen la asimilación a la cultura occidental y universalista. Por otro lado, los populares son percibidos como los que defienden la cultura puertorriqueña. La impresión general sigue siendo que el Partido Popular es el defensor de las tradiciones puertorriqueñas, el Instituto es el guardián de la nacionalidad puertorriqueña y el Partido Nuevo Progresista es una amenaza a ambos.

Según Arcadio Díaz Quiñónez:

[...] los dirigentes de la Universidad y del Instituto de Cultura, fundado en 1955, eran verdaderos militantes del Partido Popular Democrático, que se mantuvo en el poder durante más de veinticinco años. Como tales, supieron poner en práctica eficaces formas para determinar el significado de los acontecimientos que tenían al Estado Libre Asociado como una especie de telos y eje de la narrativa histórica, y para neutralizar la oposición de los artistas e intelectuales, reconociendo su creatividad, siempre y cuando se pusieran límites precisos a su política. Desde entonces, en Puerto Rico se han borrado las diferencias entre el promotor cultural y el dirigente político. (Díaz Quiñónez, 2000: 162)

El dirigismo cultural era el resultado de los límites impuestos por el colonialismo al desarrollo de la definición de una nación-estado políticamente definida. Por lo tanto, había un énfasis en la cultura, donde era posible que el gobierno lograra establecer un grado de autonomía, hasta bajo control colonial (Dávila, 1997: 10-11).

El mito jibarista niega la fragmentación social y mantiene las apariencias hegemónicas a través del cuento de una nación jíbara (rural, blanca e hispanista) con representaciones oníricas, imágenes, símbolos y ritos públicos para apoyar tal mito. James C. Scott nos recuerda que:

Deberíamos considerar estas manifestaciones públicas como el componente visual y oral de una ideología hegemónica: el aparato ceremonial que le da a la eufemización un aire de plausibilidad. (Scott, 2004: 82)

De esta forma, los organismos gubernamentales construyeron “altares de la Patria” a través de su producción cultural para celebrar una nueva realidad puertorriqueña. Las obras de arte creados por la DIVEDCO, el CAP y el ICP pretendían resumir y legitimar el mito de la Unidad puertorriqueña al estilo del PPD. Folletos, libros, carteles y películas fueron creados para llevarlos a perderse en la inmensidad del fervor colectivo del jibarismo.

El mito de la Unidad, en todas sus diversas formulaciones, cuenta con la visión mística de una contradicción que superar y ha jugado un papel importante en la formación de la cultura política de la Europa contemporánea (Girardet, 1999: 147). La preocupación central de este mito es la de una unidad a recuperar, un equilibrio a restaurar tanto en el plano de la moral individual como en el de la conciencia colectiva, en el corazón del hombre y en el marco de las instituciones del Estado (Girardet, 1999: 143).

Es un mito que ha jugado un papel significativo no sólo en la isla de Puerto Rico, sino también en la diáspora puertorriqueña. El jibarismo era y es un rechazo a lo urbano para esconderse en un sueño rural que es el equivalente a pureza e inocencia. También, es una reacción emocional contra la modernidad y su resultado: el éxodo rural y la desaparición de la manera de vivir “típica” de los puertorriqueños. El sueño rural rescatado está basado en un pasado ejemplar en el que el contacto con la tierra protege al hombre o a la mujer de la degradación del tiempo; lo asocia a los grandes ritmos de la naturaleza, le asegura las condiciones de una vida “auténtica”, liberada de cualquier simulacro y subterfugio (Girardet, 1999: 108).

A la vez, el mito de la Unidad también ha servido para blanquear una nación y unirla bajo ideas hispanistas: negación de una realidad caribeña y mestiza / mulata puertorriqueña. Los puertorriqueños han adquirido la Unidad, pero a un precio muy alto, negando su herencia africana, romantizando su realidad taína y vendiendo al mundo y a sí mismo una realidad racial distorsionada mientras lloran la ruptura

con la Madre Patria y culpan a su malvado Tío Sam por todos sus problemas y males.

2.6 Conclusión

Los mitos legitiman, validan y promueven la aceptación de creencias, actitudes y prácticas. Un mito es una fuente de explicaciones y una forma de evaluación: los mitos son mapas cognitivos que facilitan percepciones de la realidad (Flood, 1996: 19). Los mitos ofrecen a sus creyentes una manera de entender el paso del tiempo y funcionan como guías temporales y espaciales. El mito también ofrece una explicación y un entendimiento total del universo porque es una verdad conocida. Sencillamente, el mito es un modelo de y un modelo para la realidad.

Los mitos son una parte de nuestra estructura profunda que da forma a los contenidos del consciente, a través de referencias indirectas, símbolos, alusiones, dichos, palabras claves; se encuentran ecos de los mitos en la literatura, las canciones, el arte, las ceremonias públicas y las situaciones cotidianas. Además, forman parte del cómo las personas comprenden la política, definen el alcance del debate político, y legitiman y condicionan los términos del conflicto político (Flood, 1996: 82-83).

El mito y la ideología tienen formas complementarias para el discurso político. La ideología es el producto de discursos teóricos que envuelven la formulación de principios generales, categorizaciones formales y una muestra de pensamiento inductivo o deductivo. Mientras tanto, el mito tiene que ver con cuentos de individuos particulares o grupos respondiendo a un contexto particular que gozan de la fuerza retórica de un modelo paradigmático o de una analogía (Flood, 1996: 108). Los mitos son vehículos usados para la comunicación de una ideología política. Además, los mitos dan validez a prácticas, creencias y valores de una ideología que es el producto de y apoya un orden socio-económico (Flood, 1996: 164). Por lo tanto, los mitos son verdades para los grupos sociales que crean tal mito. Y, vuelven a ser un arma astutamente utilizada por la élite en el poder para legitimizar la separación y la jerarquía política.

Hemos estudiado el poder de las estructuras míticas y las imágenes simbólicas sobre los comportamientos sociales y la infraestructura puertorriqueña analizando cuatro mitos políticos puertorriqueños –los españoles “malos”, El Salvador Luis Muñoz Marín, los gloriosos tiempos de España y el jibarismo. Nuestra meta

ha sido lograr una nueva lectura profunda de la sociedad y la cultura puertorriqueña para comprender mejor la ideología jibarista.

El jibarismo ha logrado ser “una salida simbólica” a la agitación emocional provocada por el desequilibrio social de los siglos XX y XXI. Empleando rituales, símbolos y lirismo retórico el jibarismo resulta en una religiosidad política reconstruida alrededor de valores colectivos del culto al Derecho, la Justicia, la Libertad y la Solidaridad. Tres de los cuatro mitos políticos puertorriqueños estudiados salvaguardan un “equilibrio” jíbaro que favorece a la élite criolla. Por lo tanto, es una mitología manipulada por la élite criolla, una reacción contra los movimientos obrero y la industrialización que promueve una “felicidad parasítica” entre hacendados y jibaritos que nunca existió. Recordamos que el mito del jibarismo cumple una doble función: establece la correspondencia entre dos dominios y los distingue: reconoce las relaciones de enlazamiento que el mito ha creado y socializa o hasta sacraliza la distinción.

La ideología jibarista –que incorpora pero no se limita a una combinación de la hispanofilia, el muñocismo y la alabanza del jíbaro– es parte clave de la identidad colectiva puertorriqueña del Siglo XXI; no obstante, llora por una revisión. Especialmente, en el contexto que una de las paradojas profundas de la historia puertorriqueña del Siglo XX es que el partido que forjó el mito del campesino “jíbaro” con los signos de su cultura como base de su política populista, también, a la misma vez, creó las condiciones para que los jíbaros reales emigraran en masa a los EE.UU. (Díaz Quiñónez, 2000: 61). Intentaremos entender esta compleja y contradictoria ideología estudiando sus antecedentes, su desarrollo y su formación a través de un análisis de una serie de obras canónicas y de una serie de manifestaciones jibaristas en la diáspora. Lo haremos así, dado que entendemos es importante comprender por qué el jibarismo ha sido inventado y qué valores y normas quiere o ha querido imponer a todos los puertorriqueños, en la Isla o en la ciudad de Nueva York, sean o no sean jíbaros.

3. LA CREACIÓN DEL MITO: EL JIBARISMO EN LA LITERATURA PUERTORRIQUEÑA

“¿Qué es un jíbaro? No basta con recurrir al diccionario y explicar la voz jíbaro diciendo que éste es ‘el campesino blanco puertorriqueño’. Cuando decimos de alguien: es un jíbaro, cargamos el sentido de la denominación con unos atributos morales y espirituales que trascienden el hecho físico de pertenecer estas personas a la raza blanca y ser del campo. El jíbaro representa lo más entrañable, resistente y puro de la nacionalidad puertorriqueña. Desde que se tuvo en cuenta su presencia espiritual y moral en la configuración del carácter del hombre de nuestra tierra se hizo hincapié en la herencia mezclada de dotes seculares de español con los rasgos indios que se aprecian en su conducta.”

María Teresa Babín

Aunque el jibarismo se consolida a principios del Siglo XX, necesitamos conocer el Puerto Rico de mediados del Siglo XIX para comprender el origen del fenómeno. La construcción de un imaginario jíbaro y, por ende, una literatura jibarista se basa en la manipulación de una infraestructura cultural y una literatura criollista que, tras surgir en los 1840s, es manipulada en la tercera década del Siglo XX. El nacimiento de la cultura señorial de las montañas –un *weltanschauungen* señorial– (González, 1989: 25; Quintero Rivera, 1986: 34) y sus manifestaciones, son el resultado de la caída en la producción azucarera¹⁸⁰ y del desarrollo de la economía cafetalera.¹⁸¹ Por lo anterior, primero examinamos brevemente el

¹⁸⁰ Los EE.UU. eran el principal mercado para el azúcar puertorriqueño. A la vez, para la década de los 1850s los cañaverales de Louisiana y Mississippi empezaron a producir un azúcar que condujo a una sobreproducción mundial, una saturación del mercado norteamericano y una baja de precio. Además, la Isla sufrió una serie de sequías que culminaron con la gran sequía de 1847, que resultó en la primera gran crisis azucarera puertorriqueña. La Guerra Civil norteamericana (1861-65) reestableció la demanda de azúcar en el norte de los EE.UU., pero el azúcar de remolacha en Francia y Alemania afectó la demanda europea. La finalización de la Guerra Civil en conjunto con la pérdida generada por la remolacha resultó en una dependencia en las tarifas de los EE.UU. (Picó, 1986: 186).

¹⁸¹ Los factores que estimularon el cultivo del café –que requería poca inversión de capital, maquinaria y equipo– eran las grandes cantidades de tierra virgen barata mercadeada por la Junta de Terrenos Baldíos, el acceso a la mano de obra barata, el

papel del café, el cafetal y el hacendado en la segunda mitad del Siglo XIX, fundamental para el imaginario jíbaro del Siglo XX y XXI. Después, nos acercamos al Romanticismo y al escritor decimonónico Manuel A. Alonso: su literatura criollista vuelve a ser el punto de partida para la literatura jibarista en los años treinta. Luego, estudiamos el período entre 1868 hasta 1898 y la lucha de los hacendados –a través del Partido Liberal Reformista– por consolidar en sus manos el poder económico, político y cultural de la Isla. Después, damos una mirada a los primeros años de la ocupación norteamericana (1898-1904) y las transformaciones y cambios que la nueva Metrópoli colonial impone. Terminamos este capítulo, tomando en consideración el trasfondo socio-histórico de la literatura criollista, con un acercamiento al contexto histórico del jibarismo en la literatura puertorriqueña de principio del Siglo XX.

3.1 Amargo café: el contexto histórico del 2º piso

“[...] nuestro pasado está configurado por la caña y el café, por la miseria de los peones y los esclavos, por la hegemonía de los hacendados y el marco colonial. Esta historia nos es cada vez más necesaria.”

Arcadio Díaz Quiñones

Como ya hemos estudiado en el capítulo anterior, durante la segunda mitad del Siglo XIX la Isla recibió una segunda ola de inmigrantes, esta vez españoles, que, en general, se instalaron en sus montañas interiores.¹⁸² Los nuevos emigrantes no gozaron de los beneficios económicos de la Real Cédula de Gracias¹⁸³ (1814-1836), la cual España no pudo mantener en vigor por cuestión de la guerra de independencia hispano-americana y la consecuente pérdida de las colonias españolas, la muerte de Fernando VII (1833) y la primera guerra Carlista (1833-1840). Pero sí recibieron trato especial por ser súbditos españoles; ello les facilitó la ocupación de puestos en la administración colonial y el acceso a instituciones de crédito o a grandes firmas comerciales. Los españoles obtuvieron los privilegios

financiamiento, el mercado disponible y los nuevos caminos y carreteras en las montañas (Picó, 1986: 186).

¹⁸² Véase: Fernando Picó. “Los catalanes en el despegue de la agricultura comercial en la montaña puertorriqueña”, en *Al filo del poder: subalternos y dominantes en Puerto Rico, 1739-1910* (San Juan, 1993), pp. 73-90.

¹⁸³ Olga Jiménez de Wagenheim explica la Real Cédula de Gracias como un período de veinte años de incentivos a los productores del País, lo que contribuyó a que se transformara la economía de subsistencia en una de carácter comercial, basada en agricultura para la exportación (Jiménez de Wagenheim, 1999: 30).

que conllevaban esos puestos, tales como la distribución de terrenos municipales, la venta de licencias y la repartición de contribuciones (Jiménez de Wagenheim, 1999: 48). Por ende, los peninsulares no sólo desplazaron y subordinaron a un número substancial de pequeños propietarios criollos del interior, sino que también aprovecharon el reglamento de la libreta de 1849 –fruto de un régimen de represión y un gobierno colonial absolutista batallando contra ideas separatistas–, la cual les garantizó un mínimo constante de mano de obra barata para sembrar y cosechar café.

Es que, el Puerto Rico del Siglo XIX sufría dos graves situaciones: una, la escasez de mano de obra; otra, en la Isla, la tierra era un elemento económico mucho más abundante que el capital. Estos dos factores generaron una organización de la producción basada en el control de la tierra y el dominio sobre las personas; elementos identificados con el modo de producción que se basa en el trabajo servil (Quintero Rivera, 1986: 17). Por estas dos razones, el gobierno colonial español institucionalizó un reglamento que convertía una cantidad de los isleños en jornaleros, garantizando mano de obra barata para la nueva economía cafetalera. El Estado¹⁸⁴ creó, de un ganadero y agricultor seminómada, un peón o un “jíbaro”:

Los bandos de buen gobierno y las medidas administrativas de gobernadores y tenientes a guerra empezaron a presionar a elementos seminómicos de la población para trabajar en la explotación de la tierra o para emplearse como asalariados de los grandes propietarios. Bajo el gobierno de Miguel de la Torre hubo un sostenido esfuerzo por acelerar la titulación de la tierra baldía ocupada, lo que permitió ceñirla a obligaciones y así abaratar el mercado de tierra. A la par, se indujo a los tenientes a guerra remitir a los trabajos públicos de la capital a individuos “ociosos y mal entretenidos”. (Picó, 1993: 48)

El nombre jíbaro probablemente apareció por primera en 1752 en el trabajo de una historia comprensiva del mundo del Padre Murillo Velarde. Velarde identificaba los criollos y mestizos de Puerto Rico y las otras islas¹⁸⁵ como “Gíbaros”. Él planteaba que una población “pura” (entiéndase, española y católica vieja) había desaparecido y reaplazado por una población nueva. Por consiguiente, la palabra

¹⁸⁴ El aumento de la intervención del estado en la vida de los trabajadores, no se limitaba a las actividades de la Junta de Vagos. Las actas de la Junta constituían el símbolo que la sustancia del poder de la nueva élite para manipular al campesino. El estado con su panoplia de prestaciones, impuestos, milicias y cortes, invadió áreas de la vida campesina poco penetrada por el antiguo régimen (Picó, 1983: 124).

¹⁸⁵ Entendemos que las otras islas eran La Española y Cuba.

gíbaro o jíbaro se refería, de manera negativa,¹⁸⁶ a una mezcla racial, los no blancos, de distintos tonos y colores, distintos de los habitantes negros de Puerto Rico (Roberts, 2000: 48).

A través de la Circular del gobernador Pezuela (1849) todos los varones o “jíbaros” entre los 16 y 60 años de edad que no tuvieran más de cuatro cuerdas de tierra propia (1.572 hectáreas) y que carecieran de rentas, profesión o negocios propios estaban obligados a inscribirse como jornaleros. Al inscribirse, los jornaleros recibían una libreta donde sus patronos anotaban los términos de los ajustes y la conducta laboral de los ajustados. Esta libreta era revisada mensualmente por el comisario de barrio y se utilizaba muchas veces como un mecanismo para forzar al jornalero a dar servicios permanentemente a su patrono (Picó, 1993: 149). De esta manera, “la libreta” institucionalizó en Puerto Rico un feudalismo que ataba a los campesinos criollos a la tierra, convirtiéndoles en peones sin tierra, destrezas o educación.¹⁸⁷ Los jíbaros, atrapados por mecanismos económicos, políticos y sociales,¹⁸⁸ estaban obligados a dar parte de su tiempo al cultivo comercial de los hacendados, el cual no les compensaba para cubrir sus necesidades básicas (Jiménez de Wagenheim, 1999: 41).

Según Olga Jiménez de Wagenheim, los pequeños hacendados y demás críticos del sistema de la libreta argumentaban que la reglamentación de la clase trabajadora creaba problemas en el sistema de producción. A través de cartas dirigidas al Gobernador explicaban que aquellos labradores que se empleaban durante parte del año para complementar sus ingresos ya no lo hacían, por temor a

¹⁸⁶ Para leer más relacionado con las mezclas de razas en el Nuevo Mundo, véase: Magnus Mörner, *Race Mixture in the History of Latin America* (Boston, 1967).

¹⁸⁷ “Otra manera de desalentar la disgregación de la mano de obra familiar es proveyendo alicientes para retener a los miembros de la familia. [...] En caso extremo, el padre en edad avanzada podía recurrir a las autoridades locales aduciendo que el hijo ausente lo había dejado desprovisto de auxilio y apoyo. Este recurso se vio vigorizado por la circular de Pezuela, la que contemplaba el trabajo en el fondo familiar como una alternativa al ajuste obligatorio de los sin tierra. En Utuado algunos de los agregados en terrenos de grandes propietarios regresaron entonces a las tierras paternas” (Picó, 1985: 94).

¹⁸⁸ Para más información relacionada con los mecanismos económicos, políticos y sociales que aseguraron la dependencia de pequeños agricultores y jornaleros por la élite comercial y terrateniente de la zona cafetalera puertorriqueña, véase: Carlos Buitrago, *Haciendas cafetaleras y clases terratenientes en el Puerto Rico decimonónico* (San Juan, 1982) y *Los orígenes históricos de la sociedad precapitalista en Puerto Rico (Ensayo de etnohistoria puertorriqueña)* (San Juan, 1976).

que los clasificaron como jornaleros y que el mantener a los jornaleros ocupados todo el año les quitaba tiempo para cultivar frutos para su propia subsistencia. La situación creó una limitación de la disponibilidad de alimentos y el deterioro de la dieta de los trabajadores. Para mediados de Siglo XIX, la vida de los jornaleros se caracterizaba por el trabajo fuerte de sol a sol, la poca libertad, los bajos o miserables salarios y el pobre alimento (Jiménez de Wagenheim, 1999: 60-61).

Esta estructura comunal de producción (la hacienda¹⁸⁹) frenó el proceso de proletarización de los campesinos puertorriqueños o jíbaros (Dietz, 1997: 86) y dio a luz una cultura señorial fundada en la deferencia y el paternalismo:

La relativa estabilidad de las sociedades agrarias alfabetizadas posibilita la implantación y mantenimiento de rígidas divisiones de población en estamentos, castas o *milleis* sin que se creen fricciones intolerables. Es más, que las desigualdades se exterioricen, perfeccionen y sancionen las fortalece y las hace aceptables, dotándolas de un halo de fatalidad, eternidad y naturalidad. Lo que se inscribe en la naturaleza de las cosas y es perenne no es, precisamente por ello, ofensivo para la persona, para el individuo, ni psíquicamente intolerable. (Gellner, 2001: 25-26, cursiva en el original)

Según Ángel Quintero Rivera, la estructura del comercio puertorriqueño limitó las posibilidades del sistema de haciendas para organizarse en términos de una maximización de ganancias. Además, las relaciones de producción desarrollándose en las haciendas antes tal estructura comercial fueron dando base a una cultura que dificultaba, a su vez, la transformación del comercio. Los intereses de clase de los hacendados estaban centrados más bien alrededor de su posición en la vida señorial que en la maximización de unas ganancias. Esta posición, cuya base era su dominio sobre los medios de producción, había desarrollado toda una forma de vida, que en su relación dialéctica con la posición de dominio venía a formar parte de sus intereses de clase. La explotación era necesaria para el dominio

¹⁸⁹ Las haciendas en Puerto Rico eran relativamente pequeñas (en general de 1000 a 300 cuerdas). Con las haciendas coexistía un pequeño grupo de campesinos, que eran agricultores de subsistencia, ligados a la estructura de hacienda, bien fuera por arreglos de compartir cosecha (medianeros), que trabajaron parte del tiempo en la hacienda o por lazos de parentesco con los trabajadores de hacienda. En la hacienda el administrador, que por lo general residía en la hacienda misma, era el dueño. Era un elemento presente en la vida del trabajador, y éste en la vida del hacendado. En gran medida compartían una vida común, con diferentes papeles y desde una posición diferente (Quintero Rivera, 1986: 123).

económico del hacendado y para satisfacer las necesidades de consumo de su posición de poder y prestigio. A la vez, también era importante para su posición, para su forma de vivir, ser respetado, admirado y querido por los trabajadores de hacienda (Quintero Rivera, 1986: 124).

Puerto Rico, por cuestión de la desintegración del imperio español a principios del Siglo XIX, estuvo obligado a transformarse de un bastión militar¹⁹⁰ que vivía del *situado* mejicano a una colonia productiva (1831);¹⁹¹ capaz de generar subsidios para socorrer las cajas de la tesorería española. La Isla se convirtió en una colonia mercantilista asentada en la economía de haciendas, economía dirigida hacia la progresiva intensificación en la producción de mercancías, pero fundamentada sobre un modo de producción con base en el trabajo servil (Quintero Rivera, 1986: 18-19). Al poder metropolitano, estructural e internacionalmente débil, le interesaba una política económica colonial basada en un incremento en la producción para usufructuarlo a través de su dominio sobre el comercio. Por esto, el Estado permitía que los hacendados criollos dominaran el proceso productivo del País. Pero, eran los comerciantes-prestamistas españoles,¹⁹² estrictamente emparentados con el régimen colonial, quienes controlaban el crédito y el mercadeo de los productos: tenían los hacendados a su merced. Si esto no fuese poco, la infraestructura para el comercio, dependiente de la administración general de la colonia, también era controlada por el poder metropolitano arbitrario y extranjero que respondía a los intereses del comercio español (Quintero Rivera, 1986: 18-20).

Aunque los hacendados alcanzaron una posición de hegemonía social por su dominio en el proceso productivo, por la dominación colonial mercantilista y, por ende, por la falta de control sobre la

¹⁹⁰ Jiménez de Wagenheim plantea que tras las guerras de la independencia en Puerto Rico se aumentaron las fuerzas armadas en la Isla y se reorganizó la milicia consiente de antiguos oficiales que llegaron de las antiguas colonias (Jiménez de Wagenheim, 1999: 48-49).

¹⁹¹ En 1831 la Isla alcanza plena autonomía financiera y empieza a reportar a la metrópoli (Estrade y Perotin-Dumon, 1989: 637).

¹⁹² Los comerciantes dominaban el intercambio de la producción comercial de los hacendados. Estos comerciantes eran en su gran mayoría españoles que habían venido a la Isla precisamente cuando comenzaba a desarrollarse la agricultura comercial, y planificaba que su estadía sería en muchos casos temporeros. La base de su dominio sobre el intercambio estaba estrictamente vinculada al régimen colonial: la organización del crédito y el control sobre el mercado, o sobre el mercado principal de exportación –i.e., el comercio con la metrópolis y Cuba (Quintero Rivera, 1986: 27-28).

superestructura político-administrativa –que no guardó una relación estructural directa con la estructura económica de la sociedad, sino que respondió a los intereses de la metrópoli. Por consiguiente, no lograron convertirse en una clase plenamente dominante. Según Ángel Quintero Rivera:

En primer lugar, el hecho de que no estuviera en sus manos la administración pública limitaba su hegemonía económica; no en forma considerable respeto a las relaciones de producción, pero sí respecto a sus aspiraciones de expansión comercial y a la consolidación de su control sobre todo el engranaje económico. En segundo lugar, la inexistencia misma de un Estado puertorriqueño¹⁹³ –i.e., el que la *sociedad* puertorriqueña estuviera subordinada políticamente al Estado español– cortaba la manifestación política de su hegemonía social; imposibilitaba el que los hacendados pudieran reordenar globalmente la sociedad puertorriqueña según la cultura que el modo de producción dominado por ellos había generado, en términos de sus intereses de clase. (Quintero Rivera, 1986: 20-21, cursiva en el original)

3.1.1 Antecedentes de la literatura jibarista: el criollismo romántico y Manuel Alonso, “padre” de la literatura “nacional”

Ya para la segunda mitad del Siglo XIX las dos olas de inmigración habían logrado un supuesto “blanqueamiento” cualitativo de la sociedad (González, 1987: 49-51). Por lo tanto, la élite criolla, ansiosa de cultivar una identidad “puertorriqueña” que se diferenciara de la española, se manifiesta a través de la literatura romántica.

El Romanticismo era un poderoso movimiento que no se limitó a la literatura, sino que se extendió desde lo personal hasta lo político; una reacción causado por la Ilustración y opuesto a ésta. Según Arnold Hauser, el movimiento romántico del Siglo XVIII fue, en toda Europa, un fenómeno sociológicamente contradictorio. Representaba, de una parte, la continuación y la cumbre de la emancipación de la burguesía iniciada con la Ilustración y, por tanto, la antítesis del intelectualismo delicado y discreto de las clases contra el racionalismo “corruptor” y las tendencias reformadoras de la Ilustración. Al

¹⁹³ “[...] el estado es la especialización y concentración del mantenimiento del orden. El estado es aquella institución o conjunto de instituciones específicamente relacionadas con la conservación del orden (aunque pueden estar relacionadas con muchas más cosas). El estado existe allí donde agentes especializados en esa conservación, como la policía y los tribunales, se han separado del resto de la vida social. Ellos *son* el estado” (Gellner, 2001: 16-17, cursiva en el original).

principio, este movimiento se desarrolló en los sectores de la clase media, en los que la Ilustración había influido sólo superficialmente, y en parte de la burguesía que entendía que la Ilustración estaba todavía demasiado estrechamente ligada con la vieja cultura clásica. Gradualmente, se convirtió en posesión de aquellos estratos que utilizaban las tendencias emocionales de la época para el logro de sus objetivos antirracionales: religiosa y políticamente reaccionarios (Hauser, 2005: 130).

El romanticismo valoraba el sentimiento, la especificidad y sobre todo, la especificidad cultural: ideal para facilitar un idioma y estilo criollista:¹⁹⁴

[...] mientras que la razón es universal en aquello que prescribe (lo que da por válido lo es para *todos, en todo momento y en todos los lugares*), las emociones, en cambio, están vinculadas a comunidades específicas, a 'culturas' que son precisamente asociaciones que han generado y sostienen un sentimiento compartido por quienes pertenecen a ellas, y *no* por los extranjeros, por los no-miembros. (Gellner, 1997: 123-124, cursiva en el original)

El romanticismo llegó a América en 1832, directamente desde Francia, poco antes que a España, en la obra de Esteban Echeverría y su poema *La cautiva* (1837), que llevó tras sí a toda la juventud de la zona del Río de la Plata. El romanticismo proponía a cada pueblo la creación de su propio estilo, con apoyo en sus tradiciones propias. A eso tendieron los escritores jóvenes, en el Río de la Plata y en los demás países de la América española. Ellos sí abandonaron las normas y los modelos clasicistas, pero en sus creaciones literarias, de sabor criollo americano, se discernían influencias de los románticos europeos. Sus escritos reflejaban una exploración metódica de sus propias tierras: el paisaje, la tradición indígena, la tradición colonial, el choque de la conquista, las hazañas de la Guerra de Independencia, sus ideales de libertad y de progreso y las costumbres del campo y de la ciudad (Henríquez Ureña, 1997: 84-85).

El criollismo literario puertorriqueño surge en un ambiente sumamente represivo debido, en parte, a la derrota del liberalismo en

¹⁹⁴ "Las naciones, a diferencia de las hermandades favorecidas por la Ilustración, son clubes exclusivos. Se basan en el sentimiento, en parte porque sólo éste es compatible con su *separabilidad*, y, en parte, porque el sentimiento los vincula a la vitalidad, al cromatismo de la vida, que es precisamente el punto en el que más enfrentados estaban los románticos con la Ilustración, cuyo frío racionalismo y universalismo la separaban de la vida, del afecto y del sentimiento" (Gellner, 1997: 124, cursiva en el original).

España en 1823 (la *década ominosa*).¹⁹⁵ En adición, la muerte de Fernando VII (1833) provocó una polarización entre liberales (que apoyaron a Isabel II y a la Reina Regente María Cristina) y conservadores (a favor de Carlos de Borbón). El motín de La Granja restauró el gobierno constitucional abolido por Fernando VII en la Península; en 1836 reinstalaron la Constitución de 1812 y se convocó a Cortes. Puerto Rico y Cuba fueron invitados a enviar diputados a Cortes y a elegir ayuntamientos constitucionales. Pero, los españoles aprobaron la nueva constitución con un artículo adicional que clarificaba que ésta no sería aplicable a las provincias de Ultramar dado que las dos islas habrían de regirse por unas Leyes Especiales – que aún no han sido escritas. Mientras tanto, ambas Antillas se rigieron por las antiguas Leyes de Indias, por los reglamentos y reales órdenes que emanaron de Madrid y por los Bandos de Policía y Buen Gobierno preparados por los gobernadores coloniales. Solamente en dos ocasiones, de 1812 a 1814 y de 1820 a 1823, los gobiernos constitucionales de España hicieron algunas concesiones políticas que posibilitaron cambios administrativos en la Isla y que produjeron expectativas entre los criollos (Jiménez de Wagenheim, 1999: 44).¹⁹⁶

Por consiguiente, los ayuntamientos constitucionales se anularon: ni Puerto Rico ni Cuba tenían derecho a enviar sus representantes a las Cortes. Los criollos, sin representación, contaban con poca participación en los asuntos de las islas. Recordamos las palabras de Frantz Fanon: “La reticencia del colonizador para confiar una responsabilidad al indígena no es racismo ni paternalismo, sino simplemente una apreciación científica de las posibilidades biológicamente limitadas del colonizado” (Fanon, 1994: 279). De hecho, entre 1838 y 1868 el gobierno perfeccionó sus mecanismos de control sobre los movimientos y las actividades de las personas; vino a ser indispensable tener un pasaporte para entrar o salir del

¹⁹⁵ Alberto Gil Novales identifica la *década ominosa* (1823-1833) como la segunda reacción absolutista, hasta la muerte del Rey: “En 1834, con el Estatuto Real, empieza un sistema representativo, deficiente pero verdadero, que con diversos cambios durará todo el siglo, y aún más, hasta 1923” (Gil Novales, 1989: 163). Para más información de la *década ominosa*, véase: Alberto Gil Novales, “España, 1814-1834”, en *La revolución francesa y el mundo Ibérico* (Madrid, 1989) y J. Raúl Navarro García, “El desprestigio masónico en Puerto Rico durante la ‘década ominosa’”, en *Puerto Rico a la sombra de la Independencia continental* (San Juan, 1999).

¹⁹⁶ Para más información de la expulsión de los diputados y la nueva fase de la política colonial, véase: J. Raúl Navarro García, “Libertad, cambio y desestabilización: el colonialismo liberal en Puerto Rico: 1834-1838”, en *Puerto Rico a la sombra de la Independencia continental* (San Juan, 1999).

territorio de un municipio. Los tenientes a guerra tomaban nota diariamente de las entradas y salidas de personas con domicilio en sus respectivas jurisdicciones. Los jornaleros tenían que dar evidencia de su ocupación ante la Junta de Vagos, que eran las juntas municipales que, con la asistencia del Cura-Párroco, se reunían una vez al mes para deliberar sobre las denuncias por vagancia que se hacían contra los individuos (Picó, 1986: 170). Centralizó el gobierno civil en manos españolas y en las Antillas hispánicas reinó la Metrópoli bajo el manto de una relación colonial absolutista al mando de gobernadores militares¹⁹⁷ (Picó, 1986; Estrade y Perotin-Dumon, 1989; Navarro García, 1999).

El criollismo literario puertorriqueño, cultivando una identidad “puertorriqueña”, enfatizó en lo autóctono o distintivo de la Isla y enfocó en el ambiente,¹⁹⁸ las costumbres y los tipos humanos locales. El primer libro criollo puertorriqueño, el *Aguinaldo Puertorriqueño* (1843), fue un intento de una literatura romántica en prosa y verso hecho por jóvenes escritores de la Isla. La nota dominante en el *Aguinaldo* es romántica, pero en este romanticismo no hay elementos revolucionarios o popularistas. Al contrario, la veintena de composiciones en prosa y verso están saturadas de un pasionalismo desbordado hijo de una boga oficial que en aquellos días se estilaba en el ambiente literario (Manrique Cabrera, 1977: 80).

Los jóvenes escritores se consideraban a ellos mismos portavoces literarios de una naciente burguesía colonial.¹⁹⁹ Estaban interesados

¹⁹⁷ “A nivel municipal, el poder de los ayuntamientos quedó limitado substancialmente, debido a que el alcalde y el teniente a guerra eran nombrados por el gobernador como representantes suyos. Como representante del gobernador, el teniente a guerra tenía la función de dirigir y supervisar las reuniones de los ayuntamientos. Sus recomendaciones tenían que ser aceptadas obligatoriamente. El gobernador, por su parte, se reservaba el derecho de vetar cualquier proyecto propuesto por los ayuntamientos. Igualmente, todas las decisiones municipales tenían que ser aprobadas también por el gobernador” (Jiménez de Wagenheim, 1999: 44).

¹⁹⁸ “[...] el peso que ejerce la literatura romántica recae en la fetichización del paisaje, de la cultura nacional tal como se expresó en el uso de la tierra y en su delimitación territorial” (Gellner, 1997: 191). También véase: Juan Carlos Rodríguez y Álvaro Salvador, *Introducción al estudio de la literatura hispanoamericana: las literaturas criollas de la independencia a la revolución* (Madrid, 1987); Álvaro Salvador, y 2002. *El impuro amor de las ciudades: (notas acerca de la literature modernista y el espacio urbano)*, (La Habana, 2002).

¹⁹⁹ Quintero Rivera explica que los señores de la economía de la hacienda empezaron a identificarse con la burguesía de Europa y los EE.UU. a través de la lectura de su literatura y filosofía y conociendo su comercio y sus guerras. Además, educaron sus hijos en universidades españolas o francesas. Por lo tanto: “‘Bourgeois’

en mostrar su superioridad sobre el resto de sus compatriotas, desdeñosos de “lo popular” se hacen solidarios de una posición aristocrática que rechaza la rica cantera folklórica, es decir, la entraña verídica de lo popular (Manrique Cabrera, 1977: 80). Conscientes de su inferioridad frente a “lo español”, dieron a luz una publicación de poco merito literario pero que inició una serie de publicaciones similares²⁰⁰ que dio paso a una literatura propiamente colonial. Fanon plantea que las obras de los colonizados tienen tres diferente fases. Entendemos que la literatura de los 1840s en Puerto Rico corresponde a la primera. En la primera fase de una obra colonizada, el intelectual colonizado prueba que ha asimilado la cultura del ocupante. Por ende, sus obras corresponden punto por punto a las de sus homólogos metropolitanos. La inspiración es europea y fácilmente pueden ligarse esas obras a una corriente bien definida de la literatura metropolitana: es el período asimilacionista integral (Fanon, 1994: 203). Relacionado con la literatura puertorriqueña, José Luis González apoya el planteamiento de Fanon con las siguientes palabras:

[...] la literatura nacional fue fundada por señoritos (o, para decirlo en criollo, por “blanquitos”). Sólo que esos “blanquitos” representaban, en su momento, el sector más progresista de la sociedad puertorriqueña, el único que podía empezar a impugnar la dependencia colonial en el terreno de la cultura. Su rechazo de “lo popular” expresaba en realidad su voluntad de hombrearse con los escritores españoles en el terreno de la literatura culta. (González, 1976: 95)

En el *Álbum puertorriqueño* (1844), escrito por un grupo de estudiantes puertorriqueños que residían en Barcelona,²⁰¹ se encuentra el soneto “El puertorriqueño” del criollo Manuel A. Alonso. Alonso era hijo de padres blancos,²⁰² estudiante de medicina en la Universidad de Barcelona y natural de Caguas. Él es representante de la nueva clase dirigente que se está gestando en Puerto Rico a principios del Siglo XIX. Él nació bajo el signo del conservadurismo

liberalism provided the ideological tools for the self affirmation of a way of life that, considering a whole range of different circumstances, was becoming progressively differentiated from Spanish life and culture” (Quintero Rivera, 1980: 108-109).

²⁰⁰ El *Álbum puertorriqueño* (Barcelona, 1844), el segundo *Aguinaldo Puertorriqueño* (San Juan, 1846) y el *Cancionero de Borinquen* (Barcelona, 1846).

²⁰¹ “En su monólogo narcisista, la burguesía colonialista, a través de sus universitarios, había arraigado profundamente, en efecto, en el espíritu del colonizado que las esencias son eternas a pesar de todos los errores imputables a los hombres” (Fanon, 1994: 40-41).

²⁰² Su padre era de Galicia y su madre nació en el norte de África.

político, pero su propio desarrollo llegó a ponerlo en conflicto con el mismo régimen colonial que le dio vida. Así Alonso, el hijo de inmigrantes conservadores fue, con el tiempo, uno de los próceres del liberalismo puertorriqueño²⁰³ (González, 1989: 52).

Nos detenemos en el soneto de Alonso, para analizar la glorificación de lo físico y lo moral del criollo según el poeta:

Color moreno, frente despejada,
Mirar lánguido, altivo y penetrante,
La barba negra, pálido el semblante,
Rostro enjuto, nariz proporcionada,

Mediana talla, marcha acompasada;
El alma de ilusiones anhelante,
Agudo ingenio, libre y arrogante,
Pensar inquieto, mente acalorada;

Humano, afable, justo, dadivoso,
En empresas de amor siempre variable,
Tras la gloria y placer siempre afanoso,

Y en amor a su patria insuperable,
Éste es, a no dudarlo, fiel diseño
Para copiar un buen Puertorriqueño.

El puertorriqueño descrito es distinto al peninsular y, quizás más importante, aunque de color moreno, un hombre blanco y sofisticado,²⁰⁴ miembro de la clase social privilegiada de Puerto Rico. Isabelo Zenón Cruz nos recuerda:

Debemos aclarar, para entender cabalmente el discrimen, el concepto de moreno. Aprendimos, en el abarcador estudio sobre la influencia afronegroide en el español de Puerto Rico realizado por Álvarez Nazario, el valor eufemístico que la voz 'moreno' posee desde el siglo XVI. Con el sentido de negro se registra en El Lazarillo de Tormes: en Puerto Rico desde 1714, aplicada al batallón formado por libertos de Barlovento. Pero en Alonso, [...] no sólo no significa negro sino que va adscrito a un valor de clase social privilegiada.

²⁰³ Alonso pasó una parte significativa de su vida de adulto en España realizando estudios en Barcelona, ejerció su profesión de médico en Galicia y luego en Madrid, estuvo desterrado en Lisboa, de donde luego regresó a Madrid y por fin a Puerto Rico.

²⁰⁴ Alonso hace ilusión a “el alma de ilusiones anhelante”, el “ingenio libre y arrogante”, “el pensar inquieto” y “la mente acalorada” para destacar una actitud inquisitiva ante la realidad del puertorriqueño que describe.

Vamos a probarlo con varios pasajes del *Gíbaro* primer clásico nuestro, al decir Manrique Cabrera.

En la escena XVIII titulada El pájaro malo notamos que negro y moreno son términos excluyentes; además de ser moreno el color del amo:

Dos caminantes atravesaban este valle en una noche de enero a las dos de la madrugada: el uno Joven de veinte años, de cabello y ojos muy negros y relucientes, tez morena y con aquel tinte amarillo tan general en los criollos descendientes de europeos sin mezcla de otra raza [...] El otro, mulato bronceado, [...] (Zenón Cruz, 175 vol 1: 31)

Tal hombre del soneto es fiel a la visión que tiene Alonso de qué constituye racialmente un puertorriqueño: un español-puertorriqueño (Roberts, 2000: 50). El auto-retrato de Alonso, con su piel blanca bronceada por el sol tropical y nariz bien proporcionada, es de un hombre educado y culto de la alta sociedad que no tiene nada que ver con sangre mixta. Además, no es sólo un auto-retrato, sino también, es un retrato de toda una clase social; la nueva burguesía criolla consciente de su destino histórico (González, 1976: 97).

Es en 1849, el mismo año de la Circular de Pezuela que promovió la más rígida peonización de los jíbaros, que Alonso, “el gíbaro de Caguas”, logra publicar su primer libro, escrito y publicado en España, *El Gíbaro*.²⁰⁵ Fue la circular del 4 de junio de 1838, puesto en marcha por el gobernador Miguel López de Baños, que impuso la matrícula sistemática de los jornaleros. Además, para vigilar la buena conducta jornalera, instituyó las Juntas de Vagos y Amancebados, que sólo se diferenciaban de las Juntas Municipales por la inclusión del párroco de cada término. Un individuo, calificado de vago por la Junta, era enviado a trabajos forzados al correccional de la Puntilla en San Juan. Por ende, la circular de junio de 1849 del gobernador Juan de la Pezuela siguió la reglamentación vigente de López de Baños, pero desarrolló el aparato administrativo para su instrumentación creando la libreta. Dicha circular, derivada probablemente del *livret* francés introducido por Napoleón, debía recoger la firma y las observaciones del patrono sobre la conducta del jornalero. El jornalero cual estaba obligado a llevar consigo la libreta y presentarla regularmente para la inspección de las autoridades. De carecer de anotaciones satisfactorias en su libreta, el jornalero se

²⁰⁵ La producción literaria de Alonso se limita a una reedición aumentada de su obra *El gíbaro* (1882-1883) y la publicación de diversos trabajos en prosa y en versos en almanaques literarios y periódicos de San Juan, Puerto Rico.

exponía a recibir la primera de las amonestaciones por vagancia, y a la tercera, a ser enviado a los trabajos de la Puntilla (Picó, 1993: 49).

La publicación *El Gíbaro* está compuesta de veintiuna escenas, trece en prosa y ocho en versos, entre ellos el ya citado soneto “El puertorriqueño”.²⁰⁶ Los escritos destacan las costumbres y el lenguaje campesino puertorriqueño²⁰⁷ –mientras las costumbres de la costa (negros) brillan por su ausencia–; una obra que anima una voluntad de definir e interpretar lo puertorriqueño (González, 1976: 106). Su publicación, como *Coplas del jíbaro*,²⁰⁸ ayudaba a que el jíbaro del Siglo XIX perdiera su negritud y se volviera más blanco y europeo (Roberts, 2000: 52).

De la obra de Alonso, Josefina Rivera de Álvarez ha escrito lo siguiente:

Sus romances campesinos y otros poemas de honda raíz popular y tradicional, así como sus cuadros de costumbres en prosa, al alejarlo de la literatura de imitación y de influencias exóticas, proclaman la autonomía de las letras insulares y **revelan por vez primera el alma de Puerto Rico**. (Rivera de Álvarez, 1983: 140, negritas nuestras)

Además, según Francisco Manrique Cabrera:

A partir de 1849 – la aparición de *El Gíbaro* – cabe fijar con claridad meridiana un hito en el desarrollo de las letras isleñas. *El Gíbaro* es tanto punto de partida como de llegada. Igual podríamos decir, y por idénticas razones, de su autor en tanto en cuanto personalidad

²⁰⁶ Según Stanchich: “Assuming the mantle of authorial authority as a member of the *Criollo* bourgeoisie and proponent of regionalist liberalism (González 1980: 63), Alonso superimposed his own racial affiliations onto the *jíbaro* while establishing an amusing folk culture that served to differentiate Puerto Rico from Spain. [...] Though purposely distinguishing Puerto Rican literary tradition and social-political concerns in response to Spanish colonialism, and in particular to Spanish censorship and colonial education, Alonso’s treatment of the peasantry nonetheless constitutes perspectives of the local élite. Hence *El jíbaro* not only privileged the customs of white interior peasants, paying little attention to the notable black and mulatto population, such as the black, non-Spanish speaking coastal laborers, but also influenced the canon that most contributed to the rise of 1940s populism.” (Stanchich, 2003: 58-56, 60).

²⁰⁷ Los jíbaros no hablaban un creole con características africana o indígena, sino un español con variaciones fonológicas, no pronunciaban la [s] final, no articulaban consonantes entre vocales, cambiaban la letra [r] para [l] o cambiaban la [l] y [r] a [y] (Roberts, 2000: 50-51).

²⁰⁸ Una publicación de 1822 que intentó una imitación de la lengua campesina puertorriqueña, antecedente directo del criollismo (González, 1976: 86).

significativa dentro del cuadro de escritores puertorriqueños. (Manrique Cabrera, 1977: 107)

A la vez, Fernando Picó nos recuerda que los logros por desarrollar la agricultura a mediados del Siglo XIX no alcanzaron a ocultar el sello esclavista que marcaba a la sociedad puertorriqueña. La dicotomía entre los libres y los esclavos producía divisiones sociales que tenían el efecto de desarticular la toma de conciencia sobre la naturaleza política del país: los esclavos no podían disfrutar de los derechos básicos inherentes a los seres humanos.

En Puerto Rico los esclavos eran personas completamente despojadas de los derechos más elementales con el fin de adelantar los intereses económicos de sus amos. Los esclavistas justificaron sus acciones perpetuando mitos sobre la incapacidad de los africanos para ejercer plenamente sus capacidades intelectuales y sociales:

En esa actitud se ha cimentado el prejuicio racial, que si bien se disimula hoy día porque atrae sobre sí críticas y desprecio, no deja de ejercer una perniciosa influencia sobre nuestra sociedad. Más aún, ese lastre todavía informa muchas actitudes, valores y percepciones entre los puertorriqueños. (Picó, 1986: 190)

Esta división racial dificultó el desarrollo de una identidad nacional. El desesperado esfuerzo por alcanzar aprobación de los sectores culturales dirigentes de la metrópoli hizo que muchos puertorriqueños le dieran la espalda a su realidad caribeña, para asumir exageradas poses hispanófilas y definir su cultura como española (Picó, 1986: 190-191).

Llamamos la atención al hecho que cuando Alonso escribió el soneto “El puertorriqueño”, sólo uno de cada dos puertorriqueños era blanco y aproximadamente uno de diez era un esclavo (González, 1989: 56). Por consiguiente, *El Gíbaro*, que casi todos los historiadores literarios identifican como la primera expresión literaria de la identidad nacional,²⁰⁹ no es representativa de la

²⁰⁹ Según Stanchich: “In its time, *El gíbaro* constructed a national type for local and international consumption, for Spain as well as for a broader transnational Spanish-speaking community, as Kirsten Silva Gruesz has shown in her study of nineteenth century transamerican print culture, citing an 1855 publication of a *jíbaro* scene by Alonso in the Los Angeles Spanish-language newspaper, *El Clamor Público* (2002, 105-6). The publication of Alonso’s *custumbrismo* in this context, observes Gruesz, simultaneously magnified Puerto Rico’s national difference, encouraged broader Americanist affiliations and sought to forge public literacy in the literary arts, broadly conceived, at a time when *Mexicano Criollos* in California were fast losing influence to encroaching Anglos (100-6)” (Stanchich, 2003: 60).

población mulata o negra. Por no ser representativa “No puede hablarse, pues, en rigor, de un verdadero concepto de identidad nacional de clase en esta primera etapa del desarrollo de la literatura puertorriqueña” (González, 1989: 57). Regresaremos de nuevo a las palabras de Fanon relacionado con la literatura nacional:

En efecto, el progreso de la conciencia nacional en el pueblo modifica y precisa las manifestaciones literarias del intelectual colonizado. La cohesión persistente del pueblo constituye para el intelectual una invitación a ir más allá del grito. El lamento da paso a la acusación y a la llamada. En el período siguiente aparece la consigna. La cristalización de la conciencia nacional va a transformar los géneros y los temas literarios y, al mismo tiempo, a crear un nuevo público. Mientras que al principio el intelectual colonizado producía exclusivamente para el opresor, sea para halagarlo o para denunciarlo a través de categorías étnicas o subjetivistas, progresivamente adopta el hábito de dirigirse a su pueblo. Sólo a partir de ese momento puede hablarse de literatura nacional. (Fanon, 1994: 219-220)

Enfocando únicamente en el campo y la ciudad amurallada de San Juan, ni uno de sus artículos de costumbre o versos hace alguna referencia a la cultura africana costera y, por ende, no refleja la composición real de la sociedad puertorriqueña.²¹⁰

Entendemos que Alonso, un liberal,²¹¹ amante del progreso y portavoz de una burguesía colonial en ascenso, era conciente que el

²¹⁰ González hace un argumento a favor de reconocer a Alejandro Tapia y Rivera y no a Alonso como “El padre de la literatura puertorriqueña”. Explica en detalle por qué la élite prefería un castizo y costumbrista como Alonso a un moderno y cosmopolita como Tapia –uno de los escritores más fecundos del Siglo XIX–, autor cuya obra *Roberto D’Evereux*, escrita en 1848 pero cuya representación y publicación fue prohibida por la censura oficial hasta 1856: “La lectura ideologizada se facilitaba mucho más en el caso de Alonso que en el de Tapia porque en la obra de éste, más rica, compleja y problemática que la de aquél, se impugnaban ya algunos de esos valores: el dominio de los hombres sobre las mujeres y de los blancos sobre los negros y mulatos, la ortodoxia católica en materia religiosa, el poder y el prestigio fundados en la riqueza, etc., y se postulaban y defendían muchos de los cambios que la dinámica modernizadora del régimen colonial norteamericano habría de imponerle a la sociedad puertorriqueña” (González, 1989: 64).

²¹¹ Wallerstein explica que, sin duda, cada ideología invoca diferentes justificaciones para explicar su estatismo por momentos incómodos. Para los socialistas, el estado realizaba la voluntad general. Pero, para los conservadores, el estado protegía los derechos tradicionales contra la voluntad general. Mientras tanto, para los liberales, el estado creaba las condiciones que permitían el florecimiento de los derechos individuales. Al fin y cabo, en todos los casos, en el fondo el estado estaba fortaleciéndose en relación con la sociedad, al tiempo que la retórica reclamaba exactamente lo contrario (Wallerstein, 2001: 87).

mundo rural que describía estaba en peligro de extinción. A la vez, el liberalismo de Alonso estaba fatalmente limitado –en lo que a la concepción de una identidad nacional tocaba– por el hecho brutal y determinante de que la mitad de sus compatriotas eran esclavos o descendientes de esclavos (González, 1989: 56). Alonso escribió su libro para dejar constancia de una realidad a punto de desaparecer, pero *no* para lamentarlo (González, 1978: 107). Esto es lo que diferencia radicalmente a Alonso de los costumbristas del Siglo XX, que, ante el brutal desgarrón histórico del 1898, buscarán en el pasado un sostén espiritual para defenderse de la embestida extranjera (González, 1978: 107).

3.1.2 Las montañas y el Partido Liberal Reformista

Fernando Picó identifica el período entre 1868 y 1898 como “La hora de la montaña”. La revolución que destrona y expulsa Isabel II (“La Gloriosa”) en 1868, los Gritos de Lares (Puerto Rico, septiembre 1868) y de Yara (Cuba, octubre 1868),²¹² la baja mundial en los precios de azúcar, las Guerras Carlistas, la abdicación de Amadeus de Savoy I y la proclamación de la primera República española (1873-1874), la abolición de la esclavitud y la revocación de la libreta (el 11 de febrero de 1873) y la coronación de Alfonso XII en 1874 afectaron por completo el sistema político y las bases económicas de Puerto Rico. La población de la Isla, 230,000 habitantes en 1820, se crece a 650,000 en 1867, y la producción de la caña y del café prácticamente se multiplican por veinte (Estrade y Perotin-Dumon, 1989: 637, 642).

Los factores sociales también habían cambiado. La esclavitud, estable en cuanto al número de esclavos (41,000) en la Isla, había cedido terreno al asalariado. La clase jornalera de aproximadamente 70,000 personas, movía la producción insular: “Este es el *gibaro* que con su esfuerzo movía la producción azucarera, cafetalera y tabacalera” (Silén, 1980: 121). Las clases sociales aparecían más variadas y más móviles y los criollos ya no eran españoles de América, sino puertorriqueños (Estrade y Perotin-Dumon, 1989: 642). Es en esta época que el Estado cambió su función como regulador directo del trabajo para ejercer un rol represivo a través del refinamiento de las funciones de control social como la Guardia Civil (1870s), el manicomio y el presidio de San Juan (1888) (Negrón Portillo, 1990: 19-20). En adición, ya era claro que Puerto Rico, como

²¹² El Grito de Yara comenzó la Guerra de los Diez Años e impactó profundamente la producción cubana de café.

Cuba, tenían una metrópoli comercial, los EE.UU.,²¹³ y una metrópoli política, España (Estrade y Perotin-Dumon, 1989: 642). Hacia mediados del Siglo XIX, los EE.UU. absorbían el 42 por ciento de las exportaciones de la Isla. España había permitido el desarrollo del comercio exterior en la Isla porque con el crecimiento de la producción comercial aumentaba también su recaudación de impuestos, que le permitía sostener la administración colonial que era, cada vez más, el sostén de su dominio en Puerto Rico (Quintero Rivera, 1986: 28-29).

A mediados del Siglo XIX, Java, Cuba y Brasil eran los tres principales productores de café. Pero, por cuestión de plagas, guerras y altos costos de transportación los tres disminuyeron sus cosechas y su exportación. El café puertorriqueño aprovechó la situación mundial, que estimuló el precio del café, e incrementó sus cosechas del grano aromático.²¹⁴ Desde la década de 1870 la producción cafetalera de la cordillera puertorriqueña creció vertiginosamente, principalmente en los municipios de Utuado y Jayuya, pero también en Lares, Ciales, Yauco, Adjuntas y Juana Díaz. El cultivo de café fue estimulado por la tierra fértil y barata, las nuevas vías de acceso al interior, la maquinaria relativamente simple y la mano de obra enormemente abundante y barata.

Como ya exploramos en el primer capítulo, hubo una segunda oleada de migración blanca a mediados del Siglo XIX (una segunda colonización en la región montañosa) de corsos, mallorquines y catalanes. Ellos ocuparon la tierra realenga, sin ningún trámite legal.

²¹³ “During the last third of the period, Puerto Rican molasses and sugar production depended on North American markets to such an extent that the volume of purchases made by the United States far exceeded the volume purchased by the mother country, Spain. Furthermore, the expansion of commercial activity between these points becomes more significant when we consider that almost all of the island’s molasses exports were destined for the United States, along with several European industrial countries, provided the Puerto Rican *hacendados* with the machinery necessary for planting and harvesting the island’s major crops: coffee, sugar, and tobacco. These commercial interactions involving primarily the island’s merchant and creole *hacendado* class opened the way and influenced to a great extent the selection of the United States as one entry point for the immigration of the sons and daughters of this class. Some would come as students and others as political exiles” (Sánchez Korrol, 1994: 12-13).

²¹⁴ Ya para los 1890s el café representaba dos terceras partes del total de exportaciones del País.

Pero, unos, después de largos papeleos, lograron obtener títulos²¹⁵ de la Junta de Repartimiento de Terrenos Baldíos.²¹⁶ Ya para la década de 1870 en casi todos los municipios de la montaña quedaba poco terreno por repartir, y la poca tierra que había se obtenía por influencias o inversiones (Picó, 1985: 22). Por ende, la gran hacienda cafetalera se formó —no de la gran posesión inculta de épocas anteriores— sino, a través de un proceso de agregación de pequeñas estancias y terrenos concedidos.

El cambio del monocultivo cafetalero a la agricultura comercial resultó en una desposesión masiva de los antiguos poseedores de terreno. Por ejemplo, de las 22 familias que poseían el 100 por ciento del terreno que pagaba derechos de tierra en 1833 en los barrios de Guaonico y Roncador (Utuado) para 1900 retienen sólo el 2.9 por ciento de las tierras que pagan contribuciones. En un período de sólo 77 años el resto de los terrenos habían caído a manos de inmigrantes de otras zonas, a peninsulares y a sociedades comerciales interesadas en el cultivo del café (Picó, 1993: 154). Para el Siglo XX la propiedad permanecía en un estado fluido. Por un lado, las grandes posesiones de la vieja élite terrateniente local estaban dividiéndose en porciones hereditarias y en predios que se vendían paulatinamente para pagar deudas; por otro lado, la gran hacienda cafetalera estaba en pleno proceso de formación (Picó, 1985: 22).

El cambio afectó todos y todo: el número de propietarios de tierras disminuyó (1,600 en 1871 a 555 en 1892). El factor precipitante de la pérdida de la tierra se debía al cambio económico. La demanda creciente por el café en los mercados internacionales estimulaba a muchos a tomar los riesgos precisos para aprovechar las oportunidades. La economía cafetalera suponía una racionalidad en las estructuras campesinas de uso de la tierra, y en las relaciones de trabajo y de mercadeo. A la vez, el cambio económico era mucho más rápido que el cambio en mentalidades, y demandaba un desarrollo en la alfabetización de los campesinos, en sus medios de transportación y en su destreza en el manejo del crédito que el lento desenvolvimiento de la sociedad no había previsto. Los sistemas de crédito y mercadeo, vinculados con los puertos del Noratlántico a través de las sociedades comerciales de la costa, no estaban en

²¹⁵ La titulación de la tierra fue dispuesta por real decreto de 1778. Véase: Fernando Picó, *Libertad y servidumbre en Puerto Rico del siglo XIX* (San Juan, 1983), pp. 155.

²¹⁶ Relacionado con los Terrenos Baldíos, véase: Fernando Picó, *Libertad y servidumbre en Puerto Rico del siglo XIX* (San Juan, 1983), pp. 155-159.

armonía con el tipo de tenencia de tierra, rutinas de cultivo, y de crianza de ganado determinadas por la tradición. El puertorriqueño, acostumbrado a contar sólo con compadrazgos y parentescos para hacerle frente a las eventualidades de una economía campesina, ahora tenía que confrontar tasas de interés, plazos fijos y vaivenes en los precios, con el agravante de tener que ofrecer la tierra como garantía de su puntualidad. Por consiguiente, los comerciantes aceptaban la tierra como pago de obligaciones, cuando toda otra posibilidad de satisfacer las obligaciones se había agotado (Picó, 1985: 58).

De esta manera, la hacienda dominaba la producción y el cultivo del café y para los muchos criollos que perdieron su tierra²¹⁷ no había otro remedio que convertirse en trabajadores asalariados, agregados o medianeros²¹⁸ (Dietz, 1997: 82). Aunque la década del 1870 ve la abolición de la esclavitud y la revocación de la libreta, el jíbaro está atrapado en un nuevo sistema de agrego. Unos pocos agregados lograron la legalización de sus acuerdos con los terratenientes por escritura de arrendamiento o aparcería, pero muchos quedaron a merced de un acuerdo verbal e informal.²¹⁹ De esta manera, las haciendas cafetales perpetuaban la subordinación y empeoraban las condiciones de vida del jíbaro de las montañas y su familia; además, atraían los libertos para trepar la cordillera y extender la siembra de café.²²⁰

Picó explica que la nueva economía cafetalera impuso su duro yugo sobre los “sin tierra”. Los jornaleros de la montaña quedaron adscritos a las dotaciones de las haciendas, perennemente endeudados en sus tiendas de raya. Aunque la reglamentación de Penzuela fue abolida en 1873, la dependencia económica de los

²¹⁷ Véase: Fernando Picó, *Al filo del poder: subalternos y dominantes en Puerto Rico, 1739-1910* (San Juan, 1993), pp. 61-71.

²¹⁸ A la vez, no podemos olvidar la importancia de los pequeños y medianos productores de café, un sector numéricamente preponderante de la sociedad rural que no competían con los grandes hacendados. Ellos vendían su café uva al hacendado, compraban en su tienda de raya y le proveían la mano de obra familiar para la cosecha (Picó, 1985: 30).

²¹⁹ Para un ejemplo del sistema de arrendamiento y sus abusos, véase: Sidney W. Mintz, *Taso, trabajador de la caña* (San Juan, 1988), pp. 163-164.

²²⁰ “Mientras el hacendado azucarero de la segunda mitad del siglo 19 se preocupa en obtener mayor cantidad de azúcar de su molienda, el caficultor aspira a extender sus siembras. Así, la refacción del primero va orientada a mejorar el riego y la tecnología del proceso de refinación, mientras que la del segundo sostiene la mano de obra, familiar o remunerada, en el esfuerzo por extender la superficie cultivada” (Picó, 1985: 78).

trabajadores del café se había ya consolidado: en cada hacienda cafetalera varias docenas de familias vivían agregadas, “disfrutando” de una vivienda miserable y de un pequeño pedazo de terreno a cambio de garantizar la mano de obra en los meses de cosecha. Usualmente, la cabeza de la familia trabajaba por un limitado jornal en las tareas ordinarias de la hacienda durante el año, con la esperanza de anular las deudas que iba acumulando en la tienda de raya con el trabajo de toda la familia en la cosecha (Picó, 1993: 148).

La población, el crédito, la producción agrícola y los conflictos sociales emigraron desde los cañaverales de la costa hacia los municipios cafeteros del interior de la Isla.²²¹ La hacienda cafetalera necesitaba suficiente crédito en este periodo inicial para extender las siembras y hacer los edificios, glaciés, y maquinaria necesaria para descascarar el café. Por ende, un elemento imprescindible era las facilidades de financiamiento que permitían el rápido crecimiento de la empresa. La hacienda era incomprensible sin los refactores en el pueblo o en la costa. Con tasas de interés de uno a dos por ciento mensual, los refactores iban supliendo los “caldos, víveres, efectos y efectivo” que eran las escrituras de obligación. Eran también los refactores que, en pago de sus acreencias, recibían el café pergamino “a punto de embarque”, el segundo polo de sus ganancias. En su época de crecimiento, la zona cafetalera dependió del crédito y del mercadeo que las sociedades comerciales de la costa le brindaron: “La crisis de azúcar en la década de 1870 suscita una coyuntura favorable que dirige el crédito de la costa hacia la montaña, dotando a ésta del brío suficiente como para lograr su despegue económico” (Picó, 1985: 26).

La élite criolla hacendada, gozando de una época de ganancias rápidas, tenía el interés y necesidad económica para acabar con el dominio de los comerciantes españoles. La política puertorriqueña giró principalmente alrededor del conflicto entre los dueños de los medios de producción y aquellos que controlaban el comercio colonial; entre los hacendados y los grandes comerciantes españoles en Puerto Rico. Los hacendados, que habían ido progresivamente intensificando su actividad económica en torno a la producción comercial, aspiraban a controlar el proceso de intercambio. También aspiraban a ampliar las bases del comercio y lograr acceso a otros

²²¹ “El florecimiento de los centros cafetaleros propició a su vez el desarrollo de actividades complementarias en los municipios de la montaña. Artesanos y jornaleros de la costa fluyeron a la zona cafetalera para aprovechar las oportunidades que el auge les brindaba” (Picó, 1987: 12).

mercados para continuar el proceso de intensificación en la producción de mercancías (Quintero Rivera, 1986: 19).

Un intento por poner fin a esta dominación fue el antes mencionado Grito de Lares, el 23 de septiembre de 1868, realizado por hacendados, comerciantes y trabajadores de origen criollo desvinculados del monopolio económico que se produce en torno al café.²²² Tras el derrocamiento del gobierno monárquico de Isabel II por un golpe militar surge un gobierno provisional encabezado por el general Serrano. Las elecciones peninsulares en 1869 significaron el vuelto a las Cortes de Madrid por puertorriqueños y cubanos –la primera vez desde 1837.²²³ El 30 de mayo de 1869 Puerto Rico celebra elecciones para elegir sus representantes a las Cortes Constituyentes, lo cual motiva el surgimiento de los dos primeros partidos políticos en Puerto Rico:

Estas elecciones obligan al país a separar distintamente dividido en dos bandos, (conservadores y liberales), sin organización y sin principios políticos definidos, las elecciones dieron margen a la fundación de dos partidos políticos que estructuran sus plataformas en 1870. Antes de esta fecha no existían los partidos en Puerto Rico, porque no eran necesarios en virtud del artículo adicional de la Constitución del '37. (Pedreira, 1945: 15)

Desde 1868 hasta la caída de la República en 1874 los puertorriqueños sí lograron algunas reformas: la antes mencionada formación de partidos políticos, la elección de 15 diputados para representar Puerto Rico en las Cortes, la elección de ayuntamientos municipales, una Diputación Provincial, libertad de prensa, de reunión, de culto y de asociación y la abolición de la esclavitud y la libreta. A la vez, en la Península reinaba el caos: los Carlistas y los españoles fieles al hijo de Isabel II no apoyaron la monarquía de

²²² Relacionado con los intereses cafetaleros, véase: James Dietz, *Historia económica de Puerto Rico* (San Juan, 1997), pp. 89-91 y Olga Jiménez de Wagenheim, *El grito de Lares: sus causas y sus hombres* (San Juan, 1999).

²²³ “El Reformismo fue providencial para Puerto Rico. Antes de él llegó a haber muchos que desesperanzados de obtener nada liberal de la Metrópoli, y cansados del vacío, que hacía en torno de toda aspiración de progreso moral y de derechos, el sistema colonial, soñaron con aquella solución; pero el período reformista, les sirvió de barómetro y ensayo, les permitió estudiar mejor el país y la cuestión, y abrió los ojos a muchos patriotas desesperados, pero que estaban de buena fe. El estado progresivo de la Metrópoli, y el comenzar ésta a escuchar sus quejas y aspiraciones, dándole participación en el cuerpo legislativo y en su política, revivió sus esperanzas, y convinieron en que luchando con perseverancia, en el terreno nacional, que era el propio, podían ser tan ciudadanos españoles como los demás, recobrando su herencia natural de consideración y derechos” (Tapia y Rivera, 1946: 111).

Amadeo de Savoy. Asimismo, la Guerra de los Diez Años²²⁴ (1868-1878) en Cuba perjudicó los pocos recursos españoles. El 23 de marzo de 1873, tras la abdicación de Amadeo I, declaran la República en la Metrópoli. Ésta duró bien poco, sólo diez meses y veinticuatro días. Amadeo I fue derrocado por un levantamiento militar el 3 de enero de 1874. En diciembre de 1874 se restaura la monarquía borbónica tras proclamarse rey Alfonso XII, hijo de Isabel II. De esta forma, el liberalismo español terminó con la suspensión de la constitución de 1869. En 1876, con una nueva constitución y bajo la restaurada monarquía borbónica, Puerto Rico regresó a su status de Provincia. Mas, su relación verdadera con España era una de tipo colonial, como plantea Fanon:

El mundo colonizado es un mundo cortado en dos. La línea divisora, la frontera está indicada por los cuarteles y las delegaciones de policía. En las colonias, el interlocutor válido e institucional del colonizado, el vocero del colono y del régimen de opresión es el gendarme o el soldado. En las sociedades de tipo capitalista, la enseñanza, religiosa o laica, la formación de reflejos morales transmisibles de padres a hijos, la honestidad ejemplar de obreros condecorados después de cincuenta años de buenos y leales servicios, el amor alentado por la armonía y la prudencia, esas formas estéticas del respeto al orden establecido, crean en torno al explotado una atmósfera de sumisión y de inhibición que aligera considerablemente la tarea de las fuerzas del orden.

[...] el colonialismo no es una máquina de pensar, no es un cuerpo dotado de razón. Es la violencia en estado de naturaleza y no puede inclinarse sino ante una violencia mayor. (Fanon, 1994: 32-33, 54)

Los ya mencionados primeros partidos políticos legales de 1869 fueron organizados en noviembre de 1870: el Partido Liberal Reformista²²⁵ y el Partido Conservador.²²⁶ Limitamos nuestro

²²⁴ El Grito de Yara conduciría a treinta años de luchas armadas: la Guerra de los Diez Años (1868-1878), la Guerra Chiquita (1879-1880) y la última guerra (1895-1898). Para más información relacionada a la relación entre España y Cuba, véase: Manuel Moreno Fraguinals, *Cuba / España España / Cuba: historia común* (Barcelona, 1995).

²²⁵ La ideología liberal era la creencia de que para que la historia siguiera su curso natural era necesario ejercer un reformismo consciente e inteligente, que inevitablemente traería más felicidad para un número cada vez mayor de personas (Wallerstein, 2001: 79).

²²⁶ El Partido Conservador luego se llamó Partido Incondicionalmente Español o Español sin Condiciones. Este Partido representaba los comerciantes y la burocracia,

enfoque del estudio del jibarismo al Partido Liberal Reformista,²²⁷ el partido de los hacendados. El Partido Liberal Reformista gozaba de un carácter de frente amplio. Además, aunque reconocidamente dominado por los hacendados, incluía otros sectores sociales (los emergentes núcleos profesionales y los artesanos). El Partido Liberal, por lo tanto, contó con una amplia gama de personas de varias estratificaciones sociales²²⁸ (Quintero Rivera, 1986: 23-24). Por demandar cambios fundamentales del régimen colonial y luchar por la constitución de un estado puertorriqueño la política del Partido Liberal:

[...] contribuyó al surgimiento de un sentimiento nacional, que iba cuajando en la medida en que la cultura de hacienda alcanzaba hegemonía en la vida social; en la medida en que los patrones de interrelación que se configuraban alrededor de un particular modo de producción dominante iban permeando toda la estructura de la sociedad y dándoles así unidad. (Quintero Rivera, 1986: 24)

Durante la década de 1870 los hacendados no gozaban de representación oficial en la Madre Patria. Los liberales criollos eran mucho menos escuchados, tanto en los palacios de los capitanes generales como en Madrid. Pero, por el contrario, el grupo de presión de los integristas era influyente. La corrupción y el fraude se extendían por toda la Isla y los impuestos no dejaban de crecer. El colonialismo de abuso prosperaba, idéntico a los de otros colonialismos europeos. Los reformistas puertorriqueños invitados a Madrid para exponer los graves problemas insulares y para sugerir soluciones negociables, fueron desairados. De esta manera, el fracaso sangriento de la *Junta de Información* (1866-1887) arrojaba a muchos plantadores reformistas a los brazos de la revolución separatista (Estrade y Perotin-Dumon, 1989: 642).

Por esta falta de representación oficial los criollos entendían que era fundamental establecer su hegemonía como clase a través de la articulación discursiva de un estado puertorriqueño.²²⁹ Para tales

el clero, los militares y los caficultores, cuyas posiciones dependían de sus privilegios en el régimen colonial.

²²⁷ Dentro del Partido Liberal Reformista existía una facción asimilista que abogaba que Puerto Rico se convirtiera en provincia española.

²²⁸ Frantz Fanon plantea que la violencia del colonizado unifica al pueblo. Véase: Frantz Fanon, *Los condenados de la tierra* (Méjico, 1994).

²²⁹ “La ecuación estado = nación = pueblo era aplicable a ambos, pero, a juicio de los nacionalistas, la creación de las entidades políticas que podían contenerla se derivaba de la existencia previa de alguna comunidad que se distinguiera de los extranjeros, mientras que desde el punto de vista revolucionario-democrático, el

fines desarrollaron un discurso anti-colonialista en lo económico²³⁰ y cultural, el cual hacía frente a la decadencia del poder colonial mediante la promoción de una ideología paternalista puertorriqueña.

Relacionado con el discurso cultural anti-colonialista, Fanon explica que intentar inventos culturales es un error porque es tratar de revalorizar la cultura autóctona dentro del marco del dominio colonial. Él plantea que en un país colonizado, como es y era Puerto Rico, el nacionalismo más elemental, brutal e indiferenciado es la forma más ferviente y más eficaz de defender la cultura nacional (Fanon, 1994: 224). A la vez, Ernest Gellner señala que la homogeneidad de la cultura es el vínculo político, que el dominio –la aceptabilidad de una determinada cultura superior que utilizan las burocracias vecinas– requiere de la ciudadanía política, económica y social (Gellner, 1997: 61).

Los hacendados presentaron su sueño de unidad como un deseo general de los puertorriqueños a través del concepto de *la gran familia puertorriqueña*:

[...] el desarrollo de las naciones era indiscutiblemente una fase de la evolución o el progreso humano desde el grupo pequeño hacia el grupo mayor, de la familia a la tribu y la región, a la nación y, finalmente, al mundo unificado del futuro [...] El “parentesco” y la “sangre” tienen ventajas obvias para unir a los miembros de un grupo y excluir a los que son ajenos a él y, por consiguiente, ocupan un lugar central en el nacionalismo étnico. (Hobsbawm, 1991: 47, 71)

Para lograr la unidad puertorriqueña afirmaban dos antagonismos fundamentales: una sociedad dividida entre españoles y puertorriqueños y un sector de campesinos oprimidos por los españoles. Ya para la década de 1870 las nuevas haciendas cafetaleras gozaban de la mano de obra de los descendientes de los antiguos poseedores de la tierra, de inmigrantes de la costa y de libertos recién emancipados por la abolición de la esclavitud en 1873. La organización de las haciendas suponía un grado de homogeneización de esta mano de obra de diversas procedencias (Picó, 1993: 155). La élite, con su mito

concepto central era la ecuación ciudadano-pueblo soberano = estado lo que, en relación con el resto de la raza humana, constituía una ‘nación’” (Hobsbawm, 1991: 31).

²³⁰ Deseosos por ampliar su poder, los hacendados pedían cuatro concesiones: 1. el control del proceso de intercambio; 2. una ampliación de la base de comercio; 3. acceso a otros mercados; y 4. el desarrollo de la infraestructura de la Isla. Además, soñaban con libre comercio con los EE.UU., el mayor consumidor de café en el mundo.

de una *gran familia puertorriqueña*, astutamente manipulaba la vida en común y la relación paternalista y señorial entre el hacendado y sus trabajadores.

La gran familia puertorriqueña era una contradictoria visión nacional, paternalista, de la patria como una familia estamentada, dirigida por el “padre agregado”, el hacendado, y sus “hijos” de trabajo²³¹ vendido y aceptado por la masa (Quintero Rivera, 1999: 273-274). Como bien explica James C. Scott en *Los dominados y el arte de la resistencia* (1999):

Controlando la escena pública, los dominadores pueden crear una apariencia que trata de aproximarse, idealmente, a lo que ellos quieren que vean los subordinados. El engaño —o propaganda— que elaboran puede agregarle relleno a su complejión, pero también ocultará todo aquello que pueda empañar su grandeza y su autoridad. (Scott, 1999: 76-77)

Mientras tanto, Gellner plantea que los fundamentos sociales no se basan en la razón porque muchas veces no hay buenas razones para obedecer a una autoridad en lugar de a otra. Sencillamente, la gente obedece a las autoridades establecidas y observa las costumbres y procesos establecidos porque otros también lo hacen (Gellner, 1997: 184). Además, Emile Durkheim explica que cuando se sigue una moda o se observa una costumbre, no se hace más que lo que los demás han hecho o hacen todos los días. Se deduce que esta reproducción no es debida a lo que se ha llamado el “instinto de imitación”, sino, por una parte, a la simpatía que nos conduce a no oponernos al sentimiento de nuestros conocidos para poder inspirar la manera de obrar o de pensar colectivas, y a la presión directa o indirecta que la colectividad ejerce sobre nosotros para evitar las disidencias y mantener íntegro ese sentimiento de respeto (Durkheim, 2001: 109). Los hacendados, sin una ideología clara pero sí con un sentimiento o filosofía social, intentaron negociar con la metrópoli una autonomía política y administrativa local mientras cultivaban su base de poder popular.²³²

²³¹ “Los cánones de conducta generalmente aceptados reforzaban la posición del padre labrador que retenía a sus hijos en el predio propio. Ocasionalmente se percibían muestras de descontento con tales normas de conducta, pero en general el respeto y afecto al jefe de la familia prevalecía y afianzaba las solidaridades familiares” (Picó, 1985: 95).

²³² “La política colonial y el ‘posibilismo’ político se reforzaban mutuamente. El ‘posibilismo’ (no exigir lo aspirado, sino luchar —o negociar— lo ‘posible’) frenaba las posibilidades de la lucha revolucionaria; la política colonial, por otro lado, (representando un conflicto que no necesariamente envuelve el planteamiento de

A la vez, según Quintero Rivera:

La clase de hacendados puertorriqueños no se encontraba en la situación, por ejemplo, de la burguesía francesa en el siglo XVIII,²³³ que, para lograr una posición dominante y gobernante, necesitaba destronar en su país, en todos los aspectos significativos de la vida social, la antigua clase social hegemónica. En este tipo de lucha de clase, la clase social aspirante a hegemonía necesita plantear en la lucha misma, y como verdades universales, una nueva epistemología (una nueva concepción del hombre y de la vida social) que permita presentar sus intereses como los intereses generales y comunes a los miembros todos de la sociedad (Quintero Rivera, 1986: 34-35)

Existía una gran polémica: los hacendados puertorriqueños “liberales”²³⁴ debían su riqueza a una producción precapitalista basada en el trabajo servil, lo cual es totalmente contrario con el liberalismo.²³⁵ Por otra parte, eran completamente dependientes al poder colonial para consolidar su posición a través de la mano de obra barata y las fuerzas represivas que controlaban sus trabajadores (Dietz, 1997: 90-91). Según R. H. S. Crossman, el liberalismo resultó en un excelente instrumento para atacar el antiguo sistema de leyes y el orden consiguiente y podía, en el menor de los casos, mitigar sus tiranías contribuyendo a limpiar mucha de la corrupción existente y acabar con la mayor parte de los privilegios (Crossman, 2003: 185). Pero, eso no pasó en Puerto Rico, pues, los liberales utilizaron la corrupción para su beneficio. Al respecto, entendemos que los liberales puertorriqueños, en vez de colonizado son colonos: “Es el colono el que ha hecho y sigue haciendo al colonizado. El colono saca su verdad, es decir, sus bienes, del sistema colonial” (Fanon, 1994: 31).

El “liberalismo” al estilo caribeño empleado en Puerto Rico²³⁶ tropezó violentamente con (por lo menos) dos de los cuatro

una organización social alternativa, especialmente en el colonialismo mercantilista) nutría la política a-ideológica del ‘posibilismo’” (Quintero Rivera, 1986: 37).

²³³ “Es como si el disturbio revolucionario francés hubiera permitido al sistema-mundo romper una barrera cultural y acelerar las fuerzas del ‘cambio’ en el mundo” (Wallerstein, 1998: 25).

²³⁴ Wallerstein reconoce al liberalismo como la gran ideología hegemónica de la economía-mundo capitalista (Wallerstein, 2001: 92).

²³⁵ “Thus, a class situated in the productive process in a position similar to that of lords in the feudal regime came to tinge its ideology with bourgeois values” (Quintero Rivera, 1980: 109).

²³⁶ “The *hacendados*, on the other hand, were the progressive force and aspired to revolutionize the colonial relations of production. It was this class, and those who spoke for it (the élite *criollo* professionals), who made up the nucleus of a potential

fundamentos que tejía la variada red del liberalismo europeo: el anticlericalismo, la democracia, el nacionalismo y el industrialismo (Crossman, 2003: 184). Además, retornando al planteamiento de Geller, en la sociedad agraria el papel principal de la cultura es reforzar, suscribir y hacer visible y perentoria la condición jerárquica del orden social. Es la razón fundamental por la que el nacionalismo –la visión que da cohesión a la unidad política de un grupo que comparten una misma cultura– funcionaría con facilidad en la sociedad agraria puertorriqueña. En tal sociedad era posible presentar los intereses de los hacendados cafetaleros como los intereses generales y comunes de toda la sociedad puertorriqueña (Gellner, 1997: 46).

Como ya veremos, políticamente los hacendados, primero como miembros del Partido Liberal Reformista, luego como el Partido Autonomista Puertorriqueño, y al fin como el Partido Liberal Fusionista Puertorriqueño,²³⁷ logran muchas de sus metas cuando el gobierno español les otorga la Carta Autónoma el 9 de noviembre de 1897.²³⁸ Sin embargo, el café, que enriqueció tanto a los hacendados, volvió a ser una bebida extraordinariamente amarga para el jibarito de las montañas.

Las condiciones de vida jíbara eran peores a principios del Siglo XX que a principios del Siglo XIX. Vivían en una realidad precaria: los patrones podían despedirles arbitrariamente y, como muchos vivían en casas construidas por los caficultores, ser expulsados de una

national bourgeoisie. Their petitions to Spain for the establishment of banks, universities, schools, means of transport and communication, political rights and liberties, colonial representation, free trade, and so on, constituted a set of revolutionary class claims that signaled a historic advance for Puerto Rican Society. Their interests clashed with those of a backward metropolitan state. In giving in to *hacendados*, allowing them to stand up to the colonial power, and eventually to claim sovereignty for the Island; it was thus undermining its own political control. Not to give in, on the other hand, was to invite the attack of this class. But, these attacks were few because of the financial and structural weakness of the *hacendados*, who, although they may have presented a broad front, were never strong enough to produce open and effective opposition to Spain” (History Task Force, Centro de Estudios Puertorriqueños, 1979: 77-78, cursiva en el original).

²³⁷ Véase: James Dietz, *Historia económica de Puerto Rico* (San Juan, 1997), pp. 93.

²³⁸ La Carta Autónoma le daba a Puerto Rico representación plena en las Cortes y amplios derechos para negociar tratados comerciales y para controlar el comercio y los aranceles. Aunque la Isla continuaría bajo el mando de un gobernador nombrado en España, una legislatura bicameral –consistente en una Cámara de Diputados de treinta y dos miembros y un Consejo Administrativo de quince miembros– tendría poder sobre los asuntos internos (Dietz, 1997: 93).

finca significaba también perder su casa. De la “Época de Oro” Picó nos cuenta:

Hay cierta inocencia juvenil que se percibe en la poesía elitista de la época, en las danzas compuestas por hijos de comerciantes, como don Francisco Casalduc, de Utuado, en los reglamentos para teatro, hospital, baños públicos, que se remitían para la aprobación de Fortaleza, y en los bandos y proclamas de las flamantes juntas municipales. Si detrás de toda esa fachada no hubiera estado, oprimidos ya casi hasta el límite, los resortes de una explotación sistemática del peón criollo, uno creería que en realidad era una época dorada, cuando, codo a codo, las inocentes hijas del hacendado y del peón recibían juntas su primera comunión. (Picó, 1985: 34)

La época de “Oro” cafetalera estaba llena de enfermedades, epidemias y hambre que el jíbaro escapaba a través de la bebida y el juego que se manifestó con un aumento en el crimen y el alcoholismo en el interior de la Isla (Dietz, 1997: 82) además de una alta incidencia de suicidios²³⁹ (Negrón-Portillo, 1990: 18). Recordamos que la criminalidad del colonizado, como es el puertorriqueño, su impulsividad, la violencia de sus asesinatos no eran ni son la consecuencia de una organización del sistema nervioso ni de una originalidad de carácter, sino el producto directo de la situación colonial (Fanon, 1994: 286).

Además, el grano aromático que enriquecía a los hacendados afectaba tan negativamente la salud del jíbaro del interior como la azúcar al mulato o negro de la costa:

[...] el avance del azúcar o del café está vinculado a mayores tasas de mortalidad. La malaria, la bilharzia y el paludismo crecen al impacto de los canales de riego de la costa; los húmedos cafetales del interior propician la anemia y la tuberculosis. Al reducirse las áreas dedicadas al cultivo de verduras, la dieta de los trabajadores empeora.²⁴⁰ (Picó, 1986: 193)

También causaba la fragmentación de la familia: abundaban los hijos de crianza y el compadrazgo para compensar la ausencia de los padres por muerte prematura (Picó, 1986: 194).

3.1.3 Desmantelar “la gran familia”

El Partido Liberal Reformista sufrió una difícil trayectoria dado el hecho que el régimen colonial no le permitía a sus miembros

²³⁹ Véase: Emile Durkheim, *El suicidio* (Madrid, 2003).

²⁴⁰ Véase Fernando Picó, *Libertad y servidumbre* (San Juan, 1983).

muchas libertades. Después de terribles persecuciones a manos de los españoles en 1887 (“El año terrible”), los puertorriqueños disolvieron el Partido, realizaron importantes modificaciones en ideas y estrategias y fundaron el Partido Autonomista.²⁴¹ El discurso liberal dominó el reformismo autonomista puertorriqueño que oponía a las prácticas autoritarias del gobierno local, la dominación del poder económico de los comerciantes y terratenientes españoles y la desproporcionada influencia política del Partido Incondicional. El discurso anti-español de los autonomistas se centraba en cinco principios fundamentales. Deseaba la descentralización administrativa y esperaba que el gobierno de la Isla, bajo un gobierno propio, controlara todo lo relacionado con obras públicas, instrucción, agricultura, beneficencia, bancos, puertos, aguas, correos, presupuesto local, impuestos, aranceles y tratados comerciales. Abogaban por el anti-autoritarismo y el desmantelamiento del aparato burocrático español pro-Incondicional –que contaba con seis mil funcionarios– en la Isla. Les interesaba el respeto de los derechos individuales, específicamente la libertad de prensa y participación política. Y, defendían la separación de la Iglesia y el Estado. En adicción, les preocupaba la condición material del pueblo. Según Mariano Negrón-Portillo: “[...] el discurso liberal puertorriqueño, que tenía importantes coincidencias con el liberalismo europeo del siglo diecinueve, resultaba “adecuado” para las aspiraciones políticas y económicas de unos criollos subordinados colonialmente” (Negrón-Portillo, 1990: 23).

Ya para la década de los 1890s *la gran familia puertorriqueña* sufría fuertes dolores de crecimiento. El viejo ideal de “la unión de la gran familia puertorriqueña”, que sirvió a los sectores criollos dirigentes para formar un frente liberal contra la dominación española, intentó levantarse otra vez, pero fracasó. Las transformaciones ocurridas en el País desde fines del Siglo XIX habían agrietado ya la antigua unión. El proceso de proletarización, que comenzó con el desarrollo de las centrales azucareras a partir de 1873, inició una disrupción en la unidad que se dramatizaría en las huelgas cañeras de la década de 1890. Otro elemento de desunión fue “el grupo de Barbosa”, que, por diferencias ideológicas, abandonó el partido de los criollos (entonces Autonomista) poco antes de la invasión norteamericana. Por último, los trabajadores iban a crear su propia organización obrera, la Federación Libre de Trabajadores, y a

²⁴¹ Para más información sobre el Partido Autonomista Puertorriqueño y la represión sufrida por sus miembros, véase: Antonio Pedreira, *El año terrible del 87: sus antecedentes y sus consecuencias* (San Juan, 1945).

expandir sus actividades bajo la cierta protección legal que ofrecía el nuevo régimen colonial (Negrón-Portillo, 1981: 65-66).

Políticamente, *la gran familia se dividió*. A principios de 1897, el Partido Autonomista sufrió una división entre los puertorriqueños que seguían a Luis Muñoz Rivera y defendieron el pacto estratégico del autonomismo con el Partido Liberal (monárquico) y su líder Práxedes Mateo Sagasta y los principios tradicionales del autonomismo del Dr. José Celso Barbosa. Otra dimensión de la división, importante para nuestra investigación del jibaráismo, era que el grupo con Barbosa, ya temprano en la década de 1890,²⁴² había desarrollado un discurso reformista-democrático, que les diferenciaba políticamente del resto del reformismo puertorriqueño. El reformismo-democrático, asociado con la nueva racionalidad social, se centraba en la verdadera participación democrática del pueblo y hacía énfasis en un gobierno que representara la soberanía popular y resaltara la importancia de la igualdad social. El Partido Autonomista Ortodoxo de Barbosa (1897) criticaba las posiciones volitivas o emotivas y perseguía una base política más racional que le distanciaba del argumento de la “regeneración” del campesinado hecha por el líder máximo de la política hacendada, Muñoz Rivera:

[...] el Partido Ortodoxo, luego Republicano, que promovía, más radicalmente, la visión de una sociedad puertorriqueña distinta a la anterior (bajo España). Proponía dicho Partido un nuevo orden donde los valores de la democracia política y de la libertad de organización serían fundamentales. (Negrón-Portillo, 1990: 74)

El pacto entre Muñoz Rivera y Sagasta significó que el Partido Autonomista cambiara su nombre al Partido Liberal y respaldara al Partido de Sagasta, que a su vez prometió concederle a Puerto Rico un sistema de gobierno propio cuando obtuviera el poder en la Metrópoli. El 4 de octubre de 1897 Sagasta se convirtió en Jefe del gobierno español y ya para el 7 de noviembre de 1897 el Consejo de Ministros de España aprobó tres decretos concediendo a Puerto Rico una Carta Autonómica. El 27 de marzo de 1898 los puertorriqueños escogieron dos diputados y los ocho miembros electivos del consejo. Eran las únicas elecciones celebradas bajo la Carta Autonómica, que establecía por primera vez en la Isla el sufragio universal masculino y resultó en un triunfo arrollador del partido de los hacendados. Los

²⁴² Un ejemplo concreto era la sociedad cooperativa El Ahorro Colectivo (1893) con Barbosa de Presidente y el obrero Miguel Casado vicepresidente, una organización que permitía que el trabajador participara en la política (Negrón-Portillo, 1990: 30-31).

hacendados y el Partido Liberal obtuvo 80.6 por ciento de la votación; el sector de profesionales (el Partido Autonomista Puro) obtuvo 15.6 por ciento; y finalmente los incondicionales, habiendo perdido el amparo de las protecciones oficiales, obtuvieron una votación insignificante de 2.1 por ciento y 1.6 por ciento para la Agrupación Autónoma Oportunista. Los hacendados ganaron las elecciones con el sólido apoyo electoral de los trabajadores agrícolas y los campesinos (Quintero Rivera, 1986: 42).

Aunque las elecciones del '98 mostraron que los jíbaros siguieron dando su apoyo político al Partido Liberal, todo no iba bien. El jíbaro sufría más y más los maltratos de un hijastro poco querido o un primo lejano que el trato de un miembro "verdadero" de *la gran familia*. En la década de los 1890s, el jíbaro, "hijo" del padre agrego de *la gran familia*,²⁴³ fruto de un proceso de desplazamiento y subordinación se empezaba a alejarse de su "gran familia". El jíbaro no gozaba ni de suficiente empleo ni de una vivienda adecuada. Las estancias cafetaleras explotaban no sólo el jíbaro, sino que a toda la familia jíbara. Usualmente el jíbaro estaba endeudado con la tienda de raya de la hacienda. Para colmo, por su situación precaria, él y su familia sufría una variedad de enfermedades.

Aunque el azúcar y el café dominaban la economía puertorriqueña en los 1890, no la monopolizaban. La ganadería, el tabaco, los cultivos de subsistencia, y los cultivos de frutos mercadeables complementaban la producción agrícola. Además, la elaboración de cigarros y cigarrillos en talleres pequeños y medianos y la multitud de talleres artesanales en los centros urbanos aseguraban la subsistencia de muchas familias. Otras actividades, como la pesca, la explotación de salinas y la construcción, completaba el cuadro económico. Pero, estas actividades no bastaban para satisfacer la necesidad del trabajo rentable de los isleños (Picó, 1987: 13-14). La evolución de las estancias cafetaleras descansó en la mano de obra familiar, lo perfecto para las necesidades del cafetal con su cosecha. El trabajo de mano de obra familiar no era pagado, ni distinguía tareas individualizadas. Tampoco era constante y su rentabilidad no era calculada. No obstante, la mano de obra familiar sí venía muy bien al

²⁴³ "El utuadeño en crisis busca nuevos lazos de solidaridad, y el gran propietario o comerciante, que no es pariente, sino inmigrante de la costa o español, se presta a apadrinar sus hijos. Pero el compromiso bautismal se ha vuelto etéreo; los grandes pueden ser espléndidos junto a la pila, y ocasionalmente dadivosos después, pero no crían huérfanos mulatos como hijos propios, ni casan a sus hijas con ahijados de ocasión" (Picó, 1983: 107-108).

hacendado, especialmente en la época de la cosecha²⁴⁴ (Picó, 1993: 68).

La mayoría de los puertorriqueños no tenían tierra propia y, en la zona cafetalera de la cordillera, vivían agregados en fincas. Vivían en bohíos de tablas de palma de sierra y yaguas o en cuartos en barracones. Los jefes de familia trabajaban “de sol a sol”²⁴⁵ durante el año por un jornal nominal de 35 a 50 centavos de peso provincial, manteniendo la maleza y los bejucos a raya (Picó, 1987: 24; Picó, 1993: 155). Ya el jíbaro no podía alimentarse de sus propias crianzas y de su habilidad de caza y pesca: se convirtió en consumidor de arroz ajeno, bacalao, tocino, arenques, jamón, maíz y cañamo. La gente del campo “sobrevivía” tomando provisiones a crédito en las tiendas de rayas y las pagaban con su trabajo; raras veces extinguiendo la deuda. La comida y bienes adelantados por su trabajo tendían a ser más caros que en las tiendas del pueblo, y estaban sujetos a recargos de intereses. La cuenta de la tienda de raya era una fuente de conflictos para el trabajador agregado porque como no podía fácilmente liquidarla, tampoco podía cambiar con facilidad de hacienda (Picó, 1993: 155).

Las caídas del precio del café fueron absorbidas por los trabajadores en compensaciones mínimas y duras condiciones de vida y trabajo, “[...] sus posibilidades de mejoramiento económico disminuyeron en la época del desarrollo del café, y sus condiciones de vida empeoraron” (Picó, 1983: 91). Sufrían el hambre, la disentería y la pulmonía y los jíbaros morían jóvenes de anemia, gastroenteritis y difteria. El jíbaro se refugiaba de su miseria en el alcohol y las peleas de gallo. En el campo abundaron los robos en cuadrilla, asaltos y asesinatos, mostrando la precariedad del orden institucional en la ruralía. En este contexto de caos social abundaban las escopetas, perros mastines, vallas, cercas, candados, cerraduras, trancas, bisagras resistentes y teléfonos privados para comunicar campo y poblado. También, se hacían más prominentes los administradores, mayordomos, mayoresales, capataces y caporales que median las brechas entre los hacendados y sus jíbaros (Picó, 1987: 38). Definitivamente, *la “gran” familia puertorriqueña* al estilo criollo-hacendado estaba en vías de desintegración.

²⁴⁴ Véase: Fernando Picó, *Amargo café (los pequeños y medianos caficultores de Utuado en la segunda mitad del siglo xix)* (San Juan, 1985).

²⁴⁵ Trabajaban desde el amanecer hasta la caída de la noche.

3.2 Cambia, todo cambia: contexto histórico del 3º piso

“[...] el 98 ha sido eje de los principales relatos históricos literarios en torno a la nación y la modernidad. Es imposible relatar la historia contemporánea de la isla sin mencionar esta fecha puesto que se asume que no hay aspecto alguno de la vida puertorriqueña que no esté marcado por las consecuencias políticas, económicas y culturales del 98. Aquel año marcó el límite entre el pasado y el presente, entre un antes y un después en el país.”

Carlos Pabón

“Hacer de cada jíbaro un puertorriqueño, en vez de tratar de hacer de cada puertorriqueño un jíbaro, debía de ser el lema, la consigna, el mote en el escudo de esta generación.”

Salvador Tió

Meses después de la implementación de la Carta Autonómica y la celebración de las elecciones locales, y sólo ocho días después de la primera sesión de la legislatura puertorriqueña, los EE.UU. invadieron a Puerto Rico. El 25 de julio de 1898 de nuevo todo cambia. Al principio, muchos de profesionales, artesanos, terratenientes, comerciantes y empresarios recibieron a los norteamericanos con los brazos abiertos,²⁴⁶ deseosos de participar plenamente de la modernidad y el progreso; colaboraron con el ejército norteamericano. Para los puertorriqueños, los EE.UU. representaban la gran república de la democracia y el progreso, que tanto apelaba a los profesionales y artesanos. También, representaba el gran mercado aspirado por los terratenientes y por aquellos comerciantes y empresarios que habían estado limitados por el comercio colonial español (Quintero Rivera, 1986: 44).

Unos aprovecharon este tiempo de cambio y caos para vengarse contra los comerciantes y hacendados a través de la pugna socio-política. Ya desde antes del comienzo de la Guerra Hispanoamericana los periódicos hacían referencia a cuadrillas y partidas que asaltaban

²⁴⁶ Para leer de las recepciones dadas a los americanos, específicamente en Guánica y Yauco, véase: Mariano Negrón-Portillo, *Las turbas republicanas* (San Juan, 1990), pp. 54-55.

fincas y tiendas aisladas en la ruralía. Durante las semanas que siguieron a la invasión norteamericana se evidenció un fuerte espíritu de revancha contra los españoles. En las zonas urbanas era relativamente fácil para los norteamericanos reprimir la violencia popular. Por ende, el principal teatro de los ataques contra las personas y las propiedades de los españoles fue el campo. Los criollos robaron, mataron y destruyeron propiedad en el interior como revancha por los muchos años del mal gobierno español. También, mataban y comían reses en descampado, o se apoderaban de las reservas de arroz o harina de maíz de la tienda de raya. No obstante, después de la proclamación del armisticio, las partidas organizadas para propósitos militares por lo general se desbandaron²⁴⁷ (Picó, 1987: 86-87, 95-97). Con la reconcentración de guardias rurales en las cabeceras municipales, se recrudeció el problema del orden institucional en el campo.

Ya para el 18 de octubre de 1898 la poca resistencia española había sido vencida y el 10 de diciembre de 1898 firmaron el Tratado de París cediendo P[o]rto Rico²⁴⁸ a los EE.UU.. Según Carlos Pabón, en *Nación Postmortem: ensayos sobre los tiempos de insoportable ambigüedad* (2002):

En las perspectivas hegemónicas del país, el 98 se sigue viendo como el principio y el fin de todo lo bueno y de todo lo malo. Es el principio de la democracia y el progreso. También es el origen de la ocupación militar y del “trauma” de la “identidad puertorriqueña”. Dependiendo de quién habla, constituye el origen de la felicidad colectiva o el fin de la misma; es la liberación ansiada o la

²⁴⁷ “En su lugar se da el fenómeno de partidas nocturnas, para las cuales los participantes se tiznaban el rostro, o se cubren las facciones, a fin de no ser reconocidos. Y ya no es tanto la búsqueda de suministros para el sustento de sus miembros lo que parece motivar las operaciones de los ‘tiznados’, sino la revancha política o económica” (Picó, 1987: 97). También, véase: Kelvin A. Santiago-Valles, *“Subject People” and Colonial Discourses: Economic Transformation and Social Disorder in Puerto Rico, 1899-1947* (Albany, 1994), pp. 77-109.

²⁴⁸ Relacionado con el cambio del nombre de la Isla: “Such imperial fiats and feats were signified, among other things, by the creation of a formerly nonexistent place now to be known generally as ‘Porto Rico.’ Henceforth, and until 1932, colonial personnel in the United States and North America public opinion would tend to refer to this place by that name –the ‘natives,’ of course, continued to refer to ‘their’ country as Puerto Rico. Recalling Said critique of Orientalism, then, knowledge of colonialism, created a cluster of subjects and a social space – namely, ‘Porto Ricans’ and ‘Porto Rico’– which, ‘while appearing to exist objectively, ... only [had] a fictional reality’: these being the very same dominant knowledges and power relations that now supplied ‘Porto Ricans’ with a mentality, a genealogy, and an atmosphere” (Santiago-Valles, 1994: 24).

dominación denunciada, es la historia heroica o la traición cobarde, es continuidad, ruptura o torcedura histórica. (Pabón, 2002: 276)

Al principio, los autonomistas, dado el sistema federal de los EE.UU., no veían la incorporación política de Puerto Rico a la nueva metrópoli como perjudicial a unos derechos políticos adquiridos. A la vez, en abril de 1900, cuando el Congreso de los EE.UU. aprobó la Ley Foraker²⁴⁹ convirtiendo a Puerto Rico en un “territorio no incorporado” que “pertenece a” pero “no forma parte de” los EE.UU.,²⁵⁰ era más que obvio que un triste destino esperaba a la isla caribeña. La Ley Foraker, que definió la relación económica y política entre la Isla y los EE.UU. se diferenciaba de manera radical de la Carta Autonómica. Una breve comparación entre los dos documentos muestra varias razones por las cuales los puertorriqueños prefirieron la segunda. Primero, los líderes isleños tuvieron mínima participación en la creación de la Ley Foraker; aunque varios puertorriqueños participaron en las vistas de los comités del Congreso de los EE.UU., la Ley Foraker no reflejó ni los deseos de los partidos puertorriqueños ni requirió ratificación popular. Segundo, la Ley Foraker consolidó casi todo el poder político en las manos de los oficiales nombrados²⁵¹ y fuera del alcance de los representantes puertorriqueños elegidos. Además, el poder político residía en el Congreso norteamericano que, por la Cláusula Territorial de la Constitución de los EE.UU., podía extender a Puerto Rico cualquier disposición norteamericana o anular las dictadas localmente en él. Tercero, mientras la Carta

²⁴⁹ La Ley Foraker de mayo de 1900 era la primera Ley Orgánica o constitución, supuestamente temporera para el Gobierno civil de Puerto Rico. Ésta estuvo vigente hasta 1917, cuando fue sustituida por otra legislación similar que estuvo vigente hasta el 1952. Creó un gobierno constituido principalmente por civiles norteamericanos, nombrados por el Departamento de Guerra y el Presidente y aprobados por el Congreso. El gobernador sería nombrado por el Presidente y ratificado por el Senado de los Estados Unidos. Sólo uno de las dos cámaras de la Asamblea Legislativa era electa por voto popular. Varios secretarios del Gabinete y los jueces del Tribunal Supremo eran nombrados por el Presidente. El Congreso federal tenía poder para legislar sobre Puerto Rico y vetar legislación aprobada por la legislatura local. Véase: James Dietz, *Historia económica de Puerto Rico* (San Juan, 1997), pp. 104-114.

²⁵⁰ *Downes v. Bidwell*, 182 U.S. 244 (1901).

²⁵¹ El poder ejecutivo reside en el Presidente de los Estados Unidos que lo ejerce, sucesivamente, a través de los Departamentos de Guerra e Interior. El Gobernador, representante del poder metropolitano, es designado por el mismo (no elegido) hasta 1948, así como el Secretario de Educación, el Auditor, el Procurador General y los miembros del Tribunal Superior de San Juan. Bajo la Ley Foraker llegaron a ser designados incluso los miembros del Consejo Ejecutivo (especie de Cámara Baja) cuyas decisiones, sin embargo, pueden ser vetadas tanto por el Gobernador como por el Presidente.

Autonómica permitía elegir 16 representantes y tres senadores en las Cortes españolas, los norteamericanos solamente dieron a Puerto Rico un comisionado residente con voz pero *sin voto* en la Casa de Representantes. Cuarto, la Ley Foraker redujo el control puertorriqueño sobre asuntos locales relacionado con la negociación de comercio internacional, el control de las tarifas o la legislatura.²⁵² Por último, la Ley Foraker extendió las leyes de Cabotaje, las cuales requieren el uso de barcos americanos para todo intercambio comercial entre Puerto Rico y los EE.UU.

Sencillamente, la economía norteamericana buscaba nuevos mercados, materia prima barata, un gran número de trabajadores baratos y puertos para su marina mercantil. La verdadera intención de los norteamericanos fue hacer de *Porto Rico* una colonia clásica de monocultivo y convertirla en otra *Sugar Island*:

La invasión norteamericana del 98 marcó la transición de un colonialismo mercantilista a un colonialismo imperialista. A fines del siglo XIX la clase internamente hegemónica de hacendados se enfrentaba a una metrópoli débil, que seguía una política de defensa a sus intereses comerciales; a principios del siglo XX se encontraba frente a una metrópoli colonial muy diferente: una de las más poderosas naciones capitalista, con una economía en expansión que necesitaba (de hecho) exportar capital, e interesaba controlar, no sólo el comercio, sino también la producción en la colonia. En este sentido, la naturaleza de los conflictos sociales sufrió una transformación radical cuyo alcance los hacendados no vieron en el momento de la invasión. Frente al interés de los inversionistas norteamericanos en la producción, específicamente en el control de tierras para el desarrollo de la industria azucarera, los hacendados constituían la clase antagonica de los intereses imperialistas, y la política colonial durante los primeros años de ocupación fue dirigida claramente a quebrar su hegemonía. (Quintero Rivera, 1986: 44-45)

Puerto Rico comenzó a adquirir muchas de las cualidades que caracterizaban a las monoculturas del azúcar en las Antillas y en otros lugares, como consecuencia de la política de los EE.UU. y de las acciones de los productores e inversionistas azucareros norteamericanos (Dietz, 1997: 142).

²⁵² "The Spanish governor-general had been able to recommend that the Courts overrule insular legislation, but the American governor could veto bills directly. Two-thirds of both legislative houses could overrule the governor's veto, but the U.S. Congress expressly reserved the right to annul any bill passed in the Puerto Rican legislature" (Christopulos, 1980: 132).

Kelvin A. Santiago-Valles en *“Subject People” and Colonial Discourses: Economic Transformation and Social Disorder in Puerto Rico, 1898-1947* (1994), explica que en términos económicos, la nueva relación colonial resultó en una evolución radicalmente diferente de lo que vivían los puertorriqueños bajo España. Esta diferencia facilitó que la estructura dominante norteamericana implementara una reorientación radical de los negocios coloniales que ya existían en la Isla. La reorientación, basada en el monopolio de capital norteamericano, jugó un papel fundamental en el cambio dramático de la economía puertorriqueña.²⁵³ De repente, la dinámica socio-política y cultural isleña cambió: la integración de Puerto Rico a los EE.UU. causó no sólo una rearticulación de la economía y las relaciones de poder en la Isla, sino también, una redefinición de las relaciones entre las clases sociales. Esta integración a la desarrollada estructura económica norteamericana era rápida y, sobre todo, desigual y subordinada. El cultivo de café, hasta entonces privilegiado, se redujo considerablemente mientras el azúcar se convirtió en “rey”.

La incorporación de la Isla en el mercado norteamericano pro-azúcar creó, entre los cultivadores de café, un fuerte deseo para cultivar una parte de su tierra con caña. Tal deseo de cultivar la caña era motivado por las decisiones del Congreso de los EE.UU. relacionados con aranceles²⁵⁴ y las tarifas aduaneras de 1899. Así que, la ruina del cafetal puertorriqueño tiene lugar tras la degradación, en 1899, por el Congreso americano, de 95 por ciento de los derechos arancelarios sobre el azúcar producido en la Isla. Las tarifas aduaneras gravaban la introducción de café en los EE.UU. y significaron el hundimiento del mercado cafetero: el café puertorriqueño no pudo competir sin protección con el café brasileño. Los EE.UU. no imponían aranceles a las importaciones de café porque no había productores domésticos que proteger de la competencia extranjera. No instituyeron un arancel protector para el café puertorriqueño, más caro y más fuerte que los cafés suramericanos, con la justificación de que Puerto Rico no era parte de los EE.UU.. No

²⁵³ “Without this modality of capitalism, State structures in the North American republic would probably not have been so enthralled with ingesting and transforming Puerto Rico. And without monopoly capital, the outcome of such an unlikely seizure would have turned out similar to the Spanish variant of colonialism. Monopoly capital played a decisive role in laying the material foundations of Puerto Rico’s structural metamorphosis by determining the breathtaking speed in which this change, however partially, took root” (Santiago-Valles, 1994: 22).

²⁵⁴ Específicamente, las leyes “Hollander”.

obstante, algunas empresas norteamericanos tenían intereses en las importaciones brasileñas y no les interesaba proteger el café de la Isla con aranceles que encarecieran el café brasileño (Dietz, 1997: 116-117). Además, el cultivo de caña requería más capital que la siembra de café y, como había restricciones en el crédito, los hacendados sólo tuvieron dos opciones: o vender más tierra para cultivar caña o quedarse cultivando el café que no gozaba de aranceles ni protección alguna (Quintero Rivera, 1980: 118).

Para complicar la situación más para los isleños, había la dura realidad que, lo que querían los norteamericanos fue un azúcar no-refinada que, en poco tiempo, cayó bajo el control casi exclusivo de los extranjeros del Norte. Una prohibición congresional contra la entrada del azúcar refinada a los EE.UU. dio un golpe fatal a la economía azucarera puertorriqueña. Tal prohibición limitaba a Puerto Rico a solamente participar en una parte de la monocultura. La mayoría de los trabajadores de la Isla solamente tenían empleo parcial por la cuestión de la “época muerta” de la caña. Por seis meses de cada año miles de trabajadores no tenían trabajo y no conseguían otro empleo porque el Congreso rechazó las propuestas de refinerías de azúcar en Puerto Rico: y con ello los empleos que produjeran un desarrollo económico auto-suficiente (Fernández, 1994: 32-33).

Un estrecho monopolio controlado por una red de corporaciones encabezadas por el National City Bank y el Morgan Guaranty Trust dominó la transformación de la producción agrícola junto con el control de los bancos, negocios, fábricas y servicios (*utility sectors*). Es durante los primeros cinco años de la ocupación norteamericana que fundaron una de las centrales de azúcar más grande del mundo, además su infraestructura económica, comercio e intercambio en Puerto Rico. Estos procesos cambiaron la estructura social en la Isla para transformar a Puerto Rico en un prominente espacio agrícola y un taller de tabaco para los intereses norteamericanos (Santiago-Valles, 1994: 29). Las áreas llanas de la costa, que antes de la invasión estaban dedicadas a un incipiente cultivo cañero, fueron siendo rápidamente adquiridas por grandes entidades económicas americanas. De 205 haciendas cañeras existentes en 1894, sólo había 35 en 1948, diez de ellas, elaborando la mitad de la producción azucarera, en manos de sólo 4 compañías americanas.

Irónicamente, la invasión norteamericana se dio en el momento que la hegemonía social de la clase hacendada había quedado claramente establecida (Quintero Rivera, 1986: 42-43). La élite criolla, que acababa de mostrar su impresionante poder político en

las elecciones de marzo de 1898 –el Partido Liberal obtuvo el 80.6 por ciento de la votación– con la llegada de los americanos, de nuevo era marginalizada.²⁵⁵ Los gobernantes norteamericanos entendían que los hacendados constituían la clase antagónica a los intereses imperialistas. Por ende, comprendían muy bien que sus más fervientes aliados eran y serían los republicanos, por lo que les favorecían en las pugnas por los espacios de poder político (no económico) que concedía el Estado a los partidos políticos; mientras tanto, alejaban a los federales de los centros de gobierno local. Por lo anterior, el gobierno militar norteamericano reestructuró departamentos claves del gobierno (en 1899 disolvió el Consejo de Secretarios),²⁵⁶ creó la Policía Insular (1899) que se ocupó del orden público, centralizó funciones de las municipalidades y reorganizó algunas asambleas municipales (Negrón-Portillo, 1990: 42-43).

La élite criolla autonomista, ahora federales, no sólo perdió el poder político sino que también el cambio y devaluación monetaria, la congelación del crédito, el cambio del mercado, los precios fijos para la venta de tierras y los impuestos sobre éstas vigentes. A partir de los primeros años de la colonización estadounidense, los hacendados de las sedes municipales cafetaleras más relumbrantes en los 1890s²⁵⁷ perdieron poco a poco gran parte de sus tierras, el control de los medios de producción y su poder económico.²⁵⁸ Para colmo,²⁵⁹ por la proletarización de gran parte de la población puertorriqueña a través de su migración a las costas azucareras, también estaba por perder su poder cultural.

²⁵⁵ “En todo esto, el factor político jugó un papel clave. Los apoyos institucionales que el estado español ofrecía en Puerto Rico a los comerciantes y hacendados cafetaleros no perduraron bajo los gobernadores norteamericanos. La política de estos propendió a favorecer los intereses azucareros de la costa, y la montaña cafetalera vino a ser el pariente pobre del llano cañero. Por otro lado, el advenimiento del sufragio universal y su uso efectivo por las masas aceleró el desplazamiento de las élites municipales y activó resortes de gobierno que en última instancia festinaron la desaparición del agregó y de la hacienda” (Picó, 1993: 71).

²⁵⁶ Su Presidente era Luis Muñoz Rivera.

²⁵⁷ “Utuaado tiene planta eléctrica propia, y por la noche los contertulios pasean cogidos por el brazo entre los jardines iluminados de su plaza de recreo. En 1894, le llega el título de ciudad y el juzgado de primera instancia. Es entonces el segundo municipio en población de todo Puerto Rico [...]” (Picó, 1985: 33).

²⁵⁸ Véase: Ángel Quintero Rivera, “Background to the Emergence of Imperial Capitalism in Puerto Rico” en *The Puerto Ricans: Their History, Culture and Society* (Vermont, 1980), pp. 116-120.

²⁵⁹ Véase: Ángel Quintero Rivera, “La importancia de la economía azucarera y el análisis político”, en *Patricios y plebeyos* (San Juan, 1988), pp. 130-188.

Los intereses norteamericanos desplazaron los jibaritos de las montañas, repoblaron la tierra isleña con capital norteamericano y llenaron las costas y los centros urbanos con trabajadores baratos. Cuando analizamos los primeros cincuenta años de poder norteamericano siempre debemos tener en la mente que había una relación estrecha entre dos procesos claves para la economía puertorriqueña. Primero, había un cambio de la posición de la Isla respecto a la economía mundial y su relación con cuáles productos puertorriqueños fueron exportados. Segundo, había un cambio en la organización del trabajo dentro de una agricultura colonial que cambió las relaciones sociales predominantemente no-capitalistas a una producción basada en la ganancia. Al fin y cabo, esto significó un desplazamiento de los productores directos de los medios de producción para repoblar la tierra con capital norteamericano y convertir muchos de estos productores directos a un mercado de trabajo barato: una agricultura capitalista (Santiago-Valles, 1994: 29; Quintero Rivera, 1988: 103-104). Mientras los norteamericanos compraron terreno, desaparecieron, una por una, las haciendas y, por ende, los jíbaros y la vida señorial.²⁶⁰

Ya para 1897 los precios mundiales del café habían bajado. Esto se debía, en parte, a la sequía y las excesivas lluvias que produjo una cosecha mediocre en la Isla ese año. También, el café puertorriqueño sufrió un desplazamiento en el mercado internacional por causa de la revitalización del café en Brasil y nuevas zonas de cultivo en Colombia, Costa Rica y Angola. Pero, fue la baja de precios, la inseguridad política, las partidas y los daños incurridos por el huracán San Ciriaco entre el 1898 y el 1899 lo que dio el golpe final a la hegemonía del café en la Isla.

El huracán San Ciriaco pasó por la Isla el 8 de agosto de 1899, arrasó la agricultura y la ganadería de Puerto Rico y destruyó gran parte de la vivienda e infraestructura de la Isla. El huracán destruyó hasta un 80 por ciento de la cosecha de café (con un valor de 5.5 a 6 millones de dólares) y entre 55 ó 60 por ciento de los árboles de café, que necesitan entre cuatro a seis años para poder madurar café. El

²⁶⁰ “[...] la agricultura del café al menos como se organizó en Puerto Rico, facilita el establecimiento de este tipo de estructura; por eso, mientras iba cayendo la hacienda como estructura hegemónica en la sociedad, sobrevivía únicamente en las áreas dedicadas al cultivo de café. Sin embargo, en el siglo pasado este tipo de organización de la producción era el predominante, y por lo tanto, correspondía fundamentalmente a fincas con concentración en productos de primera necesidad y dominaba aún en fincas con concentración considerable en el cultivo de caña” (Quintero Rivera, 1986: 122-123).

sistema de agua potable quedó desarticulado y miles de personas no tuvieron otro recurso que rogar albergue y alimentos del gobierno. En la zona cafetalera –la más afectada por el huracán– los terratenientes no contaban ni con capital ni crédito para emprender la reconstrucción de sus fincas; tardarían varios años antes que sus cafetales estuvieran en plena producción nuevamente. Poco podían ofrecerle los hacendados a sus agregados más allá de la seguridad de un sitio donde reconstruir sus bohíos. El gobierno militar proveía la comida a la gente de las montañas, y así el estado logró desplazar a los terratenientes como proveedores de los bienes de primera necesidad para los trabajadores (Picó, 1987: 195). A la vez, Fernando Picó explica que, después del huracán los propietarios arruinados y los agregados acabaron por restarle importancia a sus diferencias y cultivar el mito del hacendado bondadoso:

Aunque los conflictos nunca desaparecieron, la retórica de la armonía social iría arrojando la desnuda evidencia de las luchas recién entabladas. Así se creaba el mito de la hacienda cafetalera concorde y patriarcal. La memoria colectiva de las partidas quedaría atenuada y sólo se retraerían recuerdos de algunos casos, de algunos españoles, algunas semanas después de la invasión. (Picó, 1987: 205)

No obstante, aparte de un nuevo cultivo de la mitificación de la relación jíbaro-hacendado, eran circunstancias desesperantes y una isla empobrecida, desmoralizada y angustiada que confrontaba la tarea de la reconstrucción. Además, San Ciriaco aceleró el proceso de concebir la costa como un sector productivo y las montañas como una zona económicamente marginada. Para colmo, ya antes del huracán muchos de los hacendados de café estaban fuertemente endeudados con casas comerciales y con préstamos. Desde 1885 los hacendados se ufanaron en la compra de tierra. Muchos tomaron dinero prestado para comprar tierra, dado que se consideraba una inversión segura (Picó, 1985: 32-34). Mientras tanto, los que controlaban el dinero querían invertir en azúcar, no en la reconstrucción del café²⁶¹ (Picó, 1987: 13).

²⁶¹ “Por lo general, el café arábigo tardaba cinco (5) años en dar su primera cosecha; era indispensable por lo tanto que el caficultor dispusiera de crédito suficiente para desarrollar sus terrenos en ese período de tiempo y complementara las siembras cafetaleras con cultivos de rendimiento rápido y crianzas ganaderas” (Picó, 1993: 62).

3.2.1 El discurso anti-español / anexionista y la división de “la gran familia”

Todos los cambios implementados por los norteamericanos, después de la invasión de 1898, fueron acompañados por un discurso anti-español. Este discurso, estudiado en el capítulo 2 relacionado con el mito de la Conspiración, para la década de 1890s ya había sido manipulado por la élite puertorriqueña, se nutrió de las diferencias y luchas políticas que hubo entre españoles y puertorriqueños. Era un discurso anti-español que facilitó la consolidación del poder en las manos norteamericanas, justificó medidas controversiales durante la toma de su poder y combatió el regionalismo. A la vez, con el paso del tiempo, el discurso se volvió anti-anexionista y logró trascendencia histórica.

Los federales entendieron la violencia campesina, que empezó durante la invasión de los EE.UU., como un fenómeno transitorio. Sin embargo, “la época de terror”, que empezó en 1898, duró hasta 1904. Es posible analizar la época de las Turbas Republicanas en cuatro etapas. La primera etapa, de 1898 a 1899, era de una actividad extensa y prolongada con ataques de gran violencia a las haciendas y sus dueños. En la segunda etapa del año 1901, las actividades colectivas cobraron mayor intensidad, a lo mejor debido al apoyo que recibía del Partido Republicano y la poca intervención de parte del Estado contra las actividades de las Turbas. En la tercera etapa, de mediados de 1903 hasta mediados de 1904, las actividades se reducen notablemente. En la cuarta y última etapa en 1904 se detiene la violencia de las Turbas con el triunfo del Partido Unión²⁶² sobre el Partido Republicano.

Mientras tanto, en las montañas reinaban las manifestaciones de los *tiznados*. Como ya hemos comentado, en el período inmediatamente después de la invasión, 1898-1899, el principal teatro de las partidas sediciosas era la zona cafetalera del interior. Las acciones de los tiznados manifestaron los sentimientos populares que primero repudió al régimen económico y social previo a la invasión y segundo,

²⁶² En 1904 el Partido Federal fue disuelto y en su lugar se organizó el Partido Unión: “La inconformidad de los dirigentes del Partido con lo que estaba sucediendo en el país les movió a considerar, además de la estadidad, otras alternativas a la condición política del país, como la independencia y la autonomía, pasando a incluir también a estas últimas en el programa del Partido. [...] Este nuevo programa lo que reflejaba era la insatisfacción del liderato por la difícil situación de diferentes terratenientes. Se aspiraba meramente a algún tipo de control del desarrollo social del país, lo que era comprensible si se considera la debilidad material y el pluralismo de los unionistas” (Negrón-Portillo, 1981: 68).

era un ajuste de cuentas contra los que abusaron de ellos. Era una violencia simbólica contra los símbolos de dominación: las fincas de españoles, las fincas de los criollos, las tiendas rurales (específicamente los libros de cuentas), los almacenes, las casas de máquinas y las residencias de los hacendados (Picó, 1987: 202). Recordamos que las tiendas rurales representaban el dominio económico de los grandes del pueblo sobre los jíbaros. Cuando se destruía un libro de cuenta, la quemada de por sí era un símbolo de liberación (Picó, 1987: 122-123). A la vez, la prensa norteamericana caracterizaba los tiznados como bandidos, descontextualizando sus acciones de la crisis económica, del hambre, de la miseria y de la historia previa de conflictos sociales en el área montañosa.

3.3 Alabanza al jíbaro: las primeras tres décadas

“...el discurso oficial entre el dominante y el subordinado está lleno de fórmulas de servilismo, de eufemismos y de indiscutidas pretensiones de estatus y de legitimidad.”

James C. Scott

“Y presentar ese mundo como el mundo de la ‘puertorriqueñidad’ enfrentada a la ‘adulteración’ norteamericana, constituye no sólo una tergiversación flagrante de la realidad histórica, sino además, y ello es lo verdaderamente grave, una agresión a la puertorriqueñidad de la masa popular cuyos antepasados (en muchos casos cercanos) vivieron en ese mundo como esclavos, como arrimados o como peones. Entonces, así como sus valores culturales le sirvieron a la clase propietaria para resistir la ‘norteamericanización’, esa misma ‘norteamericanización’ le ha servido a la masa popular para impugnar y desplazar los valores culturales de la clase propietaria.”

José Luis González

“Capitalism had to destroy completely the subsistence economy in the countryside before having the former peasants, vagrants, ‘idle rogues’ completely in its hands.”

Melossi

“[...] this was a civil society being brutally pounded into a new shape by the sledgehammer of colonialist capitalism.”

Kelvin Santiago-Valles

Las primeras tres décadas de control colonial bajo los EE.UU. resultaron en un cambio en la estructura ocupacional que se reflejó en cambios en la superestructura, alterando las diferentes formas de interrelación social:

Fluyó capital norteamericano a la industria azucarera, lo que condujo a un aumento sustancial en la concentración de tierras

durante la primera década. Se construyeron centrales grandes y económicamente viables que consumían grandes cantidades de caña, tanto de las plantaciones de la corporación como de las de los colonos. El azúcar y el tabaco prosperaron, pues se encontraban dentro de la barrera arancelaria norteamericana, pero el café puertorriqueño no tenía esta ventaja y, empujado también por los desastres naturales,²⁶³ perdió su importancia. (Dietz, 1997: 151)

Más de una cuarta parte de la riqueza total de la Isla y aún más de su riqueza productiva estaba en las manos de extranjeros norteamericanos. Además, los intereses estadounidenses dominaban los asuntos políticos, económicos, educativos y judiciales de la Isla. Ya para la década de los años veinte, el sector cafetalero estaba en plena decadencia.²⁶⁴ En 1899, el veintiséis por ciento de la tierra bajo cultivo fue dedicado a azúcar, setenta y un por ciento a café y dos a tabaco. Pero, para 1929 el azúcar controlaba cuarenta y nueve por ciento de la tierra, el café treinta y nueve y el tabaco once, mientras aumentó la cantidad de tierra cultivada en un doscientos treinta por ciento (Sánchez Korrol, 1994: 20). El azúcar, que producía \$4,400,000 en exportación en 1895 para 1920 producía \$74,000,000, representando 66 por ciento del valor total de la exportación (Quintero Rivera, 1980: 113). En 1922, 103 de las 107 corporaciones extranjeras eran norteamericanas y los EE.UU. controlaban el 95 por ciento de la importación y el 90 por ciento de la exportación. Cuatro compañías norteamericanas (South Porto Rico Sugar Company, Fajardo Sugar Company of Porto Rico, Central Aguirre Associates y United Porto Rico Sugar Company) controlaban 50 por ciento de la producción total de azúcar, 40 por ciento de la riqueza agrícola y 65 por ciento de la tierra cultivada en Puerto Rico. La producción capitalista azucarera, la forma más pura de comercio imperialista, resultó en una sociedad no sólo distante de su pasado español, sino también diferente de las otras islas caribeñas y de los países latinoamericanos (Dietz, 1997: 151; Silén, 1980: 242; Quintero Rivera, 1986: 153-154). Además, la estructura social de la hacienda estaba en total bancarrota (Quintero Rivera, 1986: 151).

²⁶³ En septiembre de 1928 San Felipe azotó la Isla y dejó \$70 millones de daños, destruyó 80 por ciento de la cosecha de café y alrededor de 50 por ciento de los árboles. Fue necesario importar café desde 1929 hasta 1934 para satisfacer la demanda local (Dietz, 1997: 116-117, 147).

²⁶⁴ “La reducción relativa de las exportaciones de café en el período inicial de control de los Estados Unidos se convirtió en una reducción absoluta de producción en los veinte y los treinta y, como consecuencia, el cambio hacia la producción capitalista rural y el trabajo asalariado adquirió más ímpetu” (Dietz, 1997: 120).

El radical y caótico cambio de amo y estructura ocupacional dolía y creaba un espacio hostil para el trabajador:

[...] the crushing gears of a socioeconomic engine ultimately bent on smashing the growth of an independent subsistence sector while the engine itself did not produce sufficient sources of social –and, oftentimes, even physical– survival. Everyday living, therefore, became more and more transformed into multiple forms of social transgression (individual and collective), breaching the structural barriers erected by the propertied classes in general (Creole and North American) and by capital in particular. (Santiago-Valles, 1994: 68)

Desde 1910 a 1934 la producción azucarera aumentó de 347,000 toneladas a 1,114,000 pero el número de empleados sólo creció de 87,643 a 92,398. Mientras en 1910 necesitaba 25.3 por ciento de la fuerza laboral agraria para producir 100 toneladas de azúcar, en 1934 sólo necesitaban 8.3 por ciento (Sánchez Korrol, 1994: 25). La ausencia de oportunidades de empleo²⁶⁵ más el desplazamiento resultó en un aumento marcado de violencia social. En la década de las 1920s la violencia social se manifestaba en formas variadas que incluía la conducta agresiva, el asalto, la violación de leyes sanitarias, la violación de uso de armas, el robo, la violación de leyes que regulaban la bebida y las cartas, la representación falsa, la injuria maliciosa, la negligencia de menores y la falsificación del peso. En el año 1924, en una población de 1,392,442 habitantes había 57,983 arrestos (4,166.7 por cada 100,000), 24 asesinatos (2.4 por cada 100,00) y 106 suicidios (7.6 por cada 100,000) (Santiago-Valles, 1994: 73, 92-93).

Una acción contestataria a la pésima situación económica fueron las huelgas. Éstas empezaron en los años 1900-1902 con trabajadores de tabaco, construcción y aduana. En 1905-1907 hubo más huelgas en la aduana y, en 1906, una en la industria del azúcar. Ya para 1915-1916 empezaron las olas de huelgas de caña masivas y sangrientas: en 1915, 18 mil trabajadores paralizaron 24 de las 39 plantaciones más importante por tres meses; en 1916, 40 mil trabajadores de la caña (10 por ciento de la fuerza de trabajo de una población de 400,000) hicieron lo mismo por seis meses. Entre 1917 y 1918, 45 mil

²⁶⁵ "Agrarian workers who in the past customarily moved from one agricultural sector to the next depending on employment opportunities, now found their options limited because the concentration on a mechanized capital-intensive sugar industry displaced more workers than it incorporated into the system. During the crop's 'dead season,' workers who were unable to make ends meet continued to leave the island" (Sánchez Korrol, 1994: 22).

trabajadores participaron en ochenta y ocho paros de trabajo, mientras entre 1919 y 1921, 32 mil trabajadores participaron en más de cien huelgas.

La gran mayoría de las huelgas entre 1915 y 1921 resultaron en un aumento de salario para el trabajador organizado, especialmente los trabajadores de la caña. Pero, durante la década de los 1920s el capital implementó ajustes y contra-acciones que nulificaron los avances de los trabajadores (Santiago-Valles, 1994: 112-113). Kelvin Santiago-Valles clarifica que la intensificación de la producción del azúcar estaba ligada con el deseo de cumplir dos cosas. El primero, la recuperación de dinero perdido por el aumento de salario por las huelgas de 1915 a 1921, el segundo, de compensar la inestabilidad socioeconómica de la Isla:

To some extent, the sugar interests were successful in counteracting the advances made by labor in terms of wages, insofar as Gayer, et al. found that by the mid to late 1920s the wage levels returned to what they had been in 1919. It also appears that capital was (a) attempting to reestablish order by intensifying its control over this sector of the employed labor force, even as (b) it tried to beat into submission the corresponding labor periphery by limiting their access to employment. (Santiago-Valles, 1994: 138-139)

Además, durante la década de los 1920s todas las exportaciones agrícolas principales, menos una, se cayeron: el azúcar de 64.5 a 55.3 por ciento, el tabaco de 19.3 a 17.5 por ciento y el café de 4.8 a 0.5 por ciento. Mientras tanto, la melaza sólo subió de 1.2 a 1.4 por ciento. Por todo lo anterior, ya a finales de los 1920s y al principio de 1930s el sector agrícola puertorriqueño estaba en una situación sumamente precaria.

Ya para la mitad de la década del veinte la Isla sintió los efectos de una depresión económica. Significó una época de tiempo contradictorio con el sector agrícola, directamente ligada con la baja de comercio y el intercambio, que afectó los sueldos puertorriqueños. Había una baja de ingresos de 32 por ciento entre 1929 y 1939 en la industria azucarera. A la vez, en la industria tabacalera había una baja en ingresos de 51.9 por ciento entre 1920 y 1930 y para 1939 la industria era casi inexistente. Todo esto resultó en una mayor dependencia a los EE.UU. por bienes básicos durante un tiempo que

la población había crecido 21.1 por ciento pero el empleo sólo creció 1.7 por ciento (Sánchez Karrol, 1994: 26).²⁶⁶

La situación en Puerto Rico en los 1930s era explosiva: la inestabilidad política y social reinaba. La década de los treinta es conocida por la forma abierta –y muchas veces violenta– de la resistencia al dominio colonial estadounidense, las sangrientas luchas de clase y los graves problemas de la economía azucarera que sufría la Isla.²⁶⁷ La Gran Depresión, en conjunto con los huracanes San Felipe (1928) y San Ciprián (1932),²⁶⁸ provocó que entre 1932 y 1933 aumentara el desempleo isleño a un peligroso 24.9 por ciento, bajarán los miserables salarios en un 12 por ciento más y entre los años 1929 y 1933 los jornales y salarios se redujeron de \$131 millones a \$95 millones. Los trabajadores de caña, quienes ganaban 90 centavos al día en 1930, ganaban 60 ó 70 centavos al día en 1931, casi igual a lo que habían ganado a principios del Siglo XX (Dietz, 1997: 155-157).

Mientras tanto, los artículos de primera necesidad y el costo de la vida aumentaron aproximadamente un tercio²⁶⁹ (Dietz, 1997: 153-157). El trabajador de la caña gastaba 94 por ciento de su sueldo en comida; trabajaba 104 días para pagar la comida de su familia en vez de los 70 días que trabajaba en 1897 (Christopulos, 1980: 138). En adición, la mayoría de productos comprado por el cortador de caña eran importados de los EE.UU. Esto se debe al hecho que unas cuantas compañías norteamericanas hicieron un esfuerzo para transformar la Isla en un importante mercado para artículos de primera necesidad de los EE.UU.; lo lograron en especial con el consumo de arroz y bacalao. Este monopolio se dio cuando las compañías norteamericanas obtuvieron el control de los recursos financieros, los mercados, las facilidades y los mecanismos de exportación e importación que existían en la Isla antes de 1898. Tal proceso de centralización y concentración de comercio se desarrolló

²⁶⁶ También, véase: James Dietz, “Impacto de la Gran Depresión”, en *Historia económica de Puerto Rico* (San Juan, 1997), pp. 154-161.

²⁶⁷ Véase: Juan Ángel Silén, “Nacionalismo y crisis”, en *Historia de la nación puertorriqueña* (San Juan, 1980), pp. 239-286.

²⁶⁸ San Ciprián mató 225 personas y causó daños estimados en \$30 millones.

²⁶⁹ “The Department of Labor of Puerto Rico estimated the number of individuals in a family of average size to be five, and the average monthly rental to be seven dollars. The actual cost of food to be about seventy-five dollars per month. A minimum subsistence level for a family at that time required about thirty dollars per month. [...] the worker must spend practically his entire income for food, and even then he lives in half-starved conditions:” (Chenault, 1970: 36).

aun más con los subsidios de que gozaron las corporaciones norteamericanas durante las primeras décadas del Siglo XX; su importancia económica en Puerto Rico era equivalente a su importancia en los EE.UU. (Santiago-Valles, 1994: 32).

Además de los problemas relacionados con los artículos de primera necesidad, las viviendas de la mayoría de los puertorriqueños eran unas chozas sobre pobladas. Las chozas eran hechas de material encontrado, elevadas en palos sobre aguas negras y contaminadas. Alrededor de los centros urbanos permanecían las viviendas más pobres, sin agua.²⁷⁰ Las condiciones sub-humanas de estas viviendas contribuían a los graves problemas de salud que sufrían muchos. La tasa de mortalidad en Puerto Rico era la más alta del *western hemisphere*; 22.0 por cada 1,000 (Christopulos, 1980: 138). El noventa por ciento de la población rural sufría de lombrices y malaria, que seguía siendo una causante por la muerte (Chenault, 1970: 31, 35). La tasa de mortalidad para la tuberculosis era entre 5 a 6 veces la de los EE.UU. y, había crecido de 175 por cada cien mil en 1914 a 300 por cada cien mil en 1934. Además, había una alta tasa de muerte en niños menores de dos años por diarrea (Chenault, 1970: 40-41).

El hambre, la pobreza y las enfermedades que sufría la mayoría de la población puertorriqueña –con 42 por ciento de la población contando con menos de quince años y 226,468 niños menor de cinco años– tropezaba violentamente con las ganancias altas de los dueños absentistas estadounidenses:

[...] los pagos de dividendos sobre acciones y bonos permanecieron inalterados en \$3 millones y el interés neto y la renta en realidad aumentaron, de \$6 a \$7 millones. Las ganancias de las empresas en general se redujeron en un 19.4 por ciento, aunque algunas grandes corporaciones, especialmente las azucareras, de hecho aumentaron sus ganancias durante la crisis. [...] Por ejemplo, la Fajardo Sugar,

²⁷⁰ “An idea of the housing of the workers may be gathered from a survey made in 1933-34 by the Department of Labor of Puerto Rico. Of a total number of 1,696 houses selected at random, 666 were owned and 1,030 rented. In the owned group, it was found that in most localities the houses had less than the cubic space required by the Department of Health of Puerto Rico. The average cubic air space per person in the entire group of 666 houses was an average of 4.82 persons per dwelling; eight percent of the dwellings had baths. Only six percent had toilets; in the rest, the families used latrines. The 1,030 rented quarters were also found to be overcrowded. In these houses, it was calculated that there were about three persons to each bedroom. Thirty-six percent of the rented houses had baths and thirty-seven percent had toilets” (Chenault, 1970: 37-38).

una de las corporaciones norteamericanas, triplicó sus ganancias entre 1931 y 1932 [...] (Dietz, 1997: 155-156).

De la década de los 1930s Arcadio Díaz Quiñones nos informa que: “[...] lo que no había ocurrido en el 98 sucedía en esta década” (Díaz Quiñones, 1985: 28), haciendo referencia a las manifestaciones y matanzas como la huelga de la caña (1934), la masacre de Río Piedras (1935), la encarcelación del líderes nacionalistas como Pedro Albizu Campos y Juan Antonio Corretjer y la masacre de Ponce (1937).²⁷¹ En el año 1934 de una población de 1,698,813 habitantes había 246 asesinatos (14.7 por ciento por cada 100,000) y 370 suicidios (22.1 por ciento por cada 100,000). En 1936 los números aumentaron a 338 asesinatos (19.4 por ciento por cada 100,000) y 536 suicidios (30.8 por ciento por cada 100,000) (Santiago-Valles, 1994: 73, 92-93). Destruídas por los huracanes, sin suficiente crédito para reponerse, la depresión de la década de los 1930 dio el golpe final a las haciendas cafetaleras.

3.3.1 Contexto histórico del jibarismo en la literatura puertorriqueña al principio del Siglo XX

“No nos debemos asustar de decir a esta hora, en que ya tenemos pujos de criollismo innato o de proyección estadual norteamericana, de que a pesar de todos los vaivenes de la historia, somos españoles hasta los huesos, y esta vez, nuestro españolismo tiene más espontaneidad, más vigor y más futuridad que en ningún momento anterior de nuestra historia.”

Emilio S. Belaval

En relación con la literatura jibarista producida en la década de los treinta, Maritza Stanchich explica que el discurso oficial criollo-blanqueador se enfrentaba con los problemas socio-políticos de los 1930s. Entre las personas que manejaban (y manipulaban) los discursos raciales y culturales, el intelectual Antonio Pedreira y el político Luis Muñoz Marín deseaban un proyecto populista que facilitara una nueva consolidación nacional y renovara la homogeneidad y hegemonía promoviendo un discurso de democracia y unidad racial (Stanchich, 2003: 65). La reacción de la élite puertorriqueña contra el caos social y político, sumado a la supuesta

²⁷¹ Véase: Juan Ángel Silén, *Historia de la nación puertorriqueña* (San Juan, 1980), pp. 276-278.

“despuertorriqueñización”,²⁷² tenía como propósito político la asunción de una postura conservadora dirigida a “rescatar” su pasado y reconquistar el poder estatal. Buscaron en el pasado legados de la dominación española que pasaron a convertirse en un refugio e instrumento para oponerse a los cambios ideológicos producidos por el colonialismo norteamericano (Negrón-Portillo, 1981: 81-82):²⁷³

Y estos fanáticos que quieren que olvidemos el castellano y aprendamos el inglés; que bailemos two step en vez de danza. Que comamos Force y Oats, critican á los puertorriqueños hijos de españoles criados en la península; porque siguen amando a España y predicando sus costumbres (Navarrete, en Negrón-Portillo, 1981: 85).

Carlos Pabón explica este fenómeno como un “*patrician remembering*”, un ejercicio genealógico que ve la nacionalidad como algo heredado o transmitido desde los tiempos de España.²⁷⁴ Pero, según la élite, sólo una minoría aristocrática entendía como valorar y preservar. Por ende, el *patrician remembering* era “[...] una estrategia discursiva que va al pasado a trazar un linaje genealógico desde el cual autorizarse como voces que representan la nacionalidad ‘asediada’” (Pabón, 2002: 272). Y, a la vez, Pabón llama nuestra atención al hecho que esta visión no vino de las experiencias de la

²⁷² “Al irse liberando la política de los artesanos del dominio hacendado a través de las transformaciones que conllevó su proceso de proletarización en el cambio de siglo, desarrollando sus propias ideologías y sus organizaciones independientes, el significado original de la *danza* fue desapareciendo. La manifestación cultural de esta clase a principios del siglo XX fue canalizándose en el movimiento obrero y sus luchas, superando el carácter deferente de su previa aspiración al reconocimiento y la respetabilidad. Los artesanos proletarizados irán desarrollando una profusión de escritos y unas tradiciones (el feminismo, el ateísmo, el internacionalismo, el anarquismo) enfrentadas precisamente a aquella clase frente a quienes se habían quitado el sombrero y para quienes habían cantado antes. La manifestación sonora del mundo del trabajo no serán ya las *danzas*, sino las *plenas*, a través de las cuales cantarán ahora los obreros, sonando los *cueros* sin camuflaje, a su propia cotidianidad” (Quintero Rivera, 1999: 298, cursiva en el original).

²⁷³ González se niega a aceptar la “norteamericanización” como “despuertorriqueñización” o “transculturación”, sino que presenta la teoría de una lucha entre “dos culturas” puertorriqueñas (una lucha de clases) que dio a las masas, la oportunidad de desplazar los valores de la clase propietaria. Él explica que la “norteamericanización” tenía dos resultados para la sociedad puertorriqueña: 1. a una política imperialista encaminada a integrar a la sociedad puertorriqueña al sistema capitalista norteamericano; y 2. la lucha de las masas puertorriqueñas contra la hegemonía de la clase propietaria (González, 1989: 32).

²⁷⁴ Específicamente, Pabón critica la obra de Esteban López Jiménez, *Crónica del '98: el testimonio de un médico puertorriqueño* (Madrid, 1998) y la introducción hecha por sus bisnietas Luce López-Baralt y Mercedes López Baralt, pp. 270- 277.

mayoría de los puertorriqueños, sino de una clase, raza y género; de un sector minoritario pero dominante de la sociedad: la élite criolla masculina.

Este pasado idealizado estaba basado en la creación de una “Época de Oro”²⁷⁵ en las montañas y la “rehabilitación” del jíbaro blanco.²⁷⁶ Interesantemente, en 1898, antes de la invasión norteamericana, dos mentalidades dominaban el discurso relacionado con el peón del campo: el jíbaro inofensivo y el jíbaro peligroso. Los del incondicionalismo español veían un analfabeto, mestizo, supersticioso e indolente, caprichoso, taciturno y propenso a la violencia que ellos querían reducir al régimen de trabajo asalariado. Su solución era más vigilancia y supervisión en el campo para que reinara el orden en la Isla (Picó, 1987: 39). Mientras tanto, los criollos autonomistas eran mucho más condescendientes. Entendían al jíbaro como un ser ignorante pero educable: sus delitos sencillamente reflejaban su estado de miseria y, por ser analfabeto, era incapaz de actos políticos subversivos. Era una víctima de su propia ignorancia, sin iniciativa política ni conciencia social; el lastre que retardaba el progreso del país (Picó, 1987: 40).

Sin embargo, el pobre sin tierra, poco querido en el Siglo XIX bajo control español, se convirtió en la esencia de la puertorriqueñidad en el Siglo XX después de la toma del poder de los EE.UU., parecido a lo que ocurrió con el *highlander* en Escocia.²⁷⁷ La élite y los intelectuales puertorriqueños primero declararon la guerra contra el “americanismo” del puertorriqueño: montaron una campaña ideológica para luchar por conservar los valores culturales de su clase, y, supuestamente, de los demás puertorriqueños. Después, crearon y / o modificaron las costumbres y personalidad jíbara; dándole legitimidad y presentándola como el símbolo por excelencia de la cultura y la sociedad puertorriqueña. Y, al fin, a

²⁷⁵ Véase: Raoul Girardet, *Mitos y mitologías políticas* (Buenos Aires, 1996).

²⁷⁶ Ya a principios del Siglo XX recrearon al jíbaro para amarar a Puerto Rico a un peón español que hablaba un español regional y conservador (Roberts, 2000: 52-53).

²⁷⁷ Véase, Hugh Trevor-Roper, “The Invention of Tradition: The Highland Tradition of Scotland” en *The Invention of Tradition* (Cambridge, 1989), pp. 15-42. En el ensayo Trevor-Roper destaca las tres épocas de creación de una tradición independiente (*Highland*) en Escocia: 1. la revolución cultural contra Irlanda; 2. la creación artificial de nuevas tradiciones (*Highland*); y 3. el proceso histórico durante el cual las nuevas tradiciones son asimiladas por los escoceses del *Lowland* (Trevor-Roper, 1989: 16).

través de los escritores, músicos y artistas visuales, promovieron expresiones afirmativas de lo jíbaro (entiéndase, criollo blanco).²⁷⁸

José A. Torres Martínó clarifica que el interés primario de los artistas era dar prestigio a valores basados en la riqueza material y espiritual de Puerto Rico con la esperanza que los puertorriqueños hicieran suyos estos valores (Torres Martínó, 1998: 83-87). Consecuentemente, muchos artistas participaron en una celebración de la naturaleza puertorriqueña que “[...] constituye una de las dos caras de la moneda jibarista: la otra es la del paisanaje campesino del que se deriva el calificativo” (Torres Martínó, 1998: 68). James C. Scott plantea que las clases dominantes: “No contentas con reprimir la cultura popular potencialmente subversiva, las autoridades con mucha frecuencia producían y difundían la cultura popular que ellos consideraban apropiada para las clases bajas” (Scott, 2004: 201). Entendemos que el jibarismo creado era toda una manipulación de parte de la élite criolla para preservar, presentar y hasta “vender” sus valores como valores comunes,²⁷⁹ mientras crearon, de una sociedad multirracial y heterogénea, una sociedad hegemónica, obediente²⁸⁰ y “blanca”.

La élite astutamente se aprovechó y se apropió de la figura patética del jíbaro —una combinación del romanticismo de una gente primitiva y del encanto de un animal en peligro de extinción— para fabricar un símbolo nacional. De esa manera, los seres que en 1894 Manuel Zeno Gandía describía en su novela *La Charca* como “plebe de los montes”, “montón de blanquecinos”, “muro de pálidos sin precisa idea del mal”, “turba de los montes [que] disipaba el tiempo en necios placeres o en estúpidas holganzas”, a principios del Siglo

²⁷⁸ “The drive to Hispanicize becomes even more pronounced after the U.S. invasion in 1898, and insular racial politics, often purposefully contrasted to the U.S. situation, are in part managed canonically, often with concomitant developments in literary language that expand the continuum begun by the orthographic ventures of early *Criollo costumbrismo*” (Stanchich, 2003: 62, cursive en el original).

²⁷⁹ “Su trabajo ideológico asegura el consentimiento activo de los grupos subordinados al orden social que reproduce su subordinación” (Scott, 2004: 101).

²⁸⁰ “[...] el logro de la dominación ideológica consiste en definirles a los grupos subordinados lo que es y no es realista, y en conducir ciertas aspiraciones y quejas al terreno de lo imposible, de los sueños inútiles. Persuadiendo a las clases bajas de que su posición, sus oportunidades, sus problemas son inalterables e inevitables, la hegemonía limitada puede producir esa actitud de obediencia sin por ello cambiar los valores del pueblo. Se puede llegar a pensar que, convencido el pueblo se que es imposible hacer algo para mejorar su situación y de que todo seguirá siempre igual, las críticas ociosas y las aspiraciones sin esperanza terminarán desvaneciéndose” (Scott, 2004: 101).

XX se transformaron en la encarnación más auténtica del alma nacional, el representante epónimo de la identidad nacional (Zeno Gandía, 1978; González, 1989: 66, 75). A la vez, Enrique Laguerre sostiene que el jíbaro de Zeno Gandía, acosado por la incomunicación, la extrema pobreza, la insalubridad, llevó una existencia de moral laxa a causa de aquellos factores. Zeno Gandía denunciaba tales situaciones para que se rescatara al campesino de estas condiciones deplorables, denunciando el mal del colonialismo. Zeno Gandía sacó al jíbaro de los cuadros de costumbres para convertirlo en objeto sociológico de la novela:

Mal fundado es el orgullo en las prosapias españolas si el *pálido* está minado por la uncinariasis y entelerido de hambre y desnudez. Zeno Gandía se apresta a dar la voz de alarma y tira a la cara de los panglosistas líricos la fea realidad. En esos momentos casi el 90% de los puertorriqueños son analfabetos. Y para los gobernantes el jíbaro es un ser invisible porque no lo quieren ver (Laguerre, en Zeno Gandía, 1978: XXXVIII, cursiva en el original).²⁸¹

Para facilitar y legitimar su construcción folclorista del jíbaro la élite se “volvió” al pasado (Díaz Quiñones 2000) para redescubrir la obra costumbrista de *El Gíbaro* de Manuel Alonso, y usarla como punto de partida de una mitologización del jíbaro blanco. Específicamente, Antonio Pedreira, el más destacado intelectual puertorriqueño de los años treinta, en su libro *Insularismo. Ensayos de interpretación puertorriqueña* (1934),²⁸² una de las obras maestras de la construcción jibarista y el texto fundador del canon nacionalista (González 1980; Gelpí 1993; Díaz Quiñones 1993; Duany 2003), sentenció:

Manuel Alonso –después de Andino, el periodista– es el primer autor que a nuestro juicio merece por su obra –cantidad y calidad– sitio de preferencia en nuestra historia literaria. Cuando aparece en Barcelona la edición príncipe de *El Gíbaro*, 1849, encendió su luz nuestra primera estrella.

Con Alonso, la lírica extraviada por convencionalismo extranjeros se encontró a sí misma. El hombre y la tierra no tuvieron acomodación eficaz en nuestras letras hasta que no surgió un observador preparado para sortear con gracia todos los inconvenientes. Él fue nuestro primer costumbrista y el primer

²⁸¹ Véase: Enrique A. Laguerre y Ester Melón, *El jíbaro de Puerto Rico: símbolo y figura* (Connecticut, 1968).

²⁸² Juan Flores, en *The Insular Vision: Pedreira's Interpretation of Puerto Rican Culture* (Nueva York, 1978), hace un análisis profundo del *Insularismo*, la hispanofilia y el anti-indigenismo de Pedreira.

escritor que se ocupó críticamente de la obra de un poeta puertorriqueño. Él también por primera vez hace de nuestra isla un tema preocupación para las letras. **Con la aparición de Alonso se descubre por fin el alma de Puerto Rico.** (Pedreira, 2001: 69, negritas nuestras)

Pedreira presenta *El Gíbaro* como el equivalente puertorriqueño del *Poema de Cid* o *Martín Fierro* “[...] por su esencia y por sus fervores pertenece por entero a la cultura puertorriqueña” (Pedreira, 2001: 70). Además, considera la obra el camino para encontrar al puertorriqueño (Pedreira, 2001: 71). A la vez, identificar a Alonso – que sólo traza los rasgos fisonómicos del campesino blanco²⁸³ y nunca hace referencia ni a la cultura africana ni a los puertorriqueños negros–, como el escritor que descubre el “alma” de la Isla no es sólo peligroso, sino también una manipulación racista bien pensada.²⁸⁴ Como bien sostuviera José Luis González de la obra de Alonso:

Pero, tratándose del libro que inicia todo un quehacer literario nacional, es necesario plantearse el problema de la significación histórica e ideológica de *El gíbaro*. Lo primero que es preciso señalar en este punto es que Alonso, si bien se cuidó de que la gran mayoría de sus “escenas” no resultaran ofensivas a las autoridades coloniales, escogió conscientemente como tema aquellos que juzgaba “más a propósito para dar una idea de las costumbres de nuestra Antilla, procurando ser exacto como narrador ... y teniendo siempre la mira de *corregir las costumbres deleitando.*” **Se trata, pues, de un costumbrismo que trasciende la anécdota trivial y el detalle pintoresco, y a cual anima una evidente voluntad de definición e interpretación de lo puertorriqueño.** (González, 1976: 106, negritas nuestras, cursiva en el original).

²⁸³ “La prosa puertorriqueña comenzó a manifestarse en la antesala de la segunda mitad del siglo XIX con el costumbrismo puramente fisionomista: en *El jibaro* (1849) de Manuel Alonso se habla de la vida del campesino puertorriqueño y de su conducta social. En términos generales, el autor se limita a transcribir lo que ve y a trazar los rasgos fisonómicos de su sujeto. Hay poca penetración interpretativa.” (Laguerre en Zeno Gandía, 1978: XXXVII).

²⁸⁴ “Sin embargo, en *Insularismo* Pedreira, también reformuló los perversos prejuicios racistas, antifeministas y clasistas de la élite criolla, convirtiéndose en su portavoz privilegiado” (Díaz Quiñones, 2000: 98).

La minimización o hasta negación de la cultura africana y la exclusión del negro de la jibaridad era una “táctica guerrillera” supuestamente necesaria.²⁸⁵

Con respecto a la poesía puertorriqueña, Enrique Laguerre, en *La poesía modernista en Puerto Rico* (1969), expone que en la limitada historia de la literatura puertorriqueña, la renovación modernista influyó uno de los más atrayentes períodos que tiene cuatro características esenciales: 1. el impulso renovador que llevó a la proposición de nuevas teorías poéticas y al interés en el desarrollo artístico del mundo; 2. la afirmación de una conciencia espiritual puertorriqueña que ahondó en lo indígena, en lo criollo y en lo iberoamericano; 3. el predominio del sentido romántico dentro del carácter ecléctico del modernismo; y, 4. la diversidad de estilo entre los poetas principales (Laguerre, 1969: 1).

A la vez, Isabelo Zenón Cruz, en *Narciso descubre su trasero (El negro en la cultura puertorriqueña)* (1975) nos recuerda: “[...] el problema más grave para los efectos de nuestra investigación no es que se haya querido hacer al ‘jibaro’ la expresión máxima de la puertorriqueñidad, sino que se haya excluido al negro de la jibaridad (Zenón Cruz, 1975, vol 2: 232). Zenón Cruz, en su abarcador estudio del negro en la poesía puertorriqueña, nos ofrece una visión extraordinariamente completa del puertorriqueño negro en la literatura puertorriqueña. Zenón somete la cultura puertorriqueña – la historia escrita, la literatura, el cuerpo del negro, el concepto “raza”, el color de la piel, la política, la educación, el deporte, la religión, la lengua, el folklore, las artes plásticas, el baile, el teatro, el cine y otros múltiples aspectos de la vida social del puertorriqueño– a una examen. Desde Fray Iñigo Abbad y Lasierra, quien en el Siglo XVIII concebía al negro y su descendencia como “la cosa más afrentosa en esta Isla”, pasado por la Constitución de Cádiz de 1812 y la Real Cédula de Gracias de 1815 donde el puertorriqueño negro, libre o esclavo, se le negaba los más mínimos derechos o ni siquiera se le considera.²⁸⁶ Desde las manifestaciones literarias que figuran en el *Álbum puertorriqueño* de 1844 hasta la aparición de *El Gíbaro* de Manuel Alonso en 1849, dos de los primeros textos de la embrionaria burguesía puertorriqueña, Zenón enfatiza que se clasifica peyorativ-

²⁸⁵ “Los puertorriqueños negros y mulatos, las ‘masas’, patologizadas en su discurso, obstaculizaban la construcción de una sociedad ilustrada” (Díaz Quiñones, 2000: 98).

²⁸⁶ Da el ejemplo de la Constitución de Cádiz, donde el esclavo negro ni se menciona.

amente al negro como ser inferior y de clase baja (Torres Santiago, en Zenón Cruz, 1975, vol 1: 5).

A través del análisis de la poesía puertorriqueña y del soneto “El puertorriqueño” en específico, Zenón Cruz manifiesta como la imagen del puertorriqueño blanco²⁸⁷ –por sangre y por cultura– ha sido cultivada / manipulada. La élite, en consecuencia, logró que una imagen blanca fuera representativa de todos los puertorriqueños, excluyendo violentamente del imaginario a los puertorriqueños mestizos, mulatos y negros²⁸⁸ (Zenón Cruz, 1975: vol 2, 32). Zenón Cruz apoya los planteamientos hechos por Peter Roberts: a principios del Siglo XX el jíbaro ha sido re-creado para funcionar como el enlace entre Puerto Rico y un peón español blanco.²⁸⁹ Por consiguiente, aunque la identidad alternativa (*non-standar*) era evidente en *El Gíbaro* y *Coplas*, la mayoría de la población reflejaba personas de sangre mixta; no obstante, el jíbaro puertorriqueño volvió a ser un castellano puro (Roberts, 2000: 52).

De hecho, Luis Ángel Ferrao señala que Emilio S. Belaval (Abogado, Juez y Presidente del Ateneo en los treinta), en el ensayo “Problemas de la cultura puertorriqueña” (1934), traza la génesis del tipo llamado puertorriqueño en la hacienda del Siglo XIX y el hombre blanco europeo. A la vez, Ferrao destaca que:

Gracias a las investigaciones históricas realizadas por Laird Bergad y Francisco Scarano, hoy día sabemos que, en efecto, la denominada hacienda ‘puertorriqueña’ creada durante el siglo XIX estuvo habitada, inicial y mayoritariamente, por inmigrantes asturianos, catalanes, corsos, irlandeses, mallorquines y hasta realistas venezolanos, quienes se encargaron de iniciar el cultivo comercial de la caña y el café. En ese sentido hay que admitir que Belaval no estaba del todo equivocado al creer ver en el hacendado europeo y blanco el germen de la puertorriqueñidad. En todo caso, la objeción que se le puede hacer a su planteamiento es que no sólo en las haciendas se cobijó la población de ese período, sino también en bohíos, chozas y barracones, donde residieron precariamente

²⁸⁷ Como hemos clarificado antes, el puertorriqueño “moreno” de Alonso es un blanco, bronceado por el sol, de la clase social privilegiada.

²⁸⁸ Zenón Cruz conduce una investigación exhaustiva de la imagen del puertorriqueño que excluye al negro o lo hace un puertorriqueño de segunda categoría. Véase: Isabelo Zenón Cruz, *Narciso descubre su trasero (El negro en la cultura puertorriqueña)* (Humacao: 1975), vol 1, pp. 24-73.

²⁸⁹ “In terms of race, the chibárali midway in the 17th century was half-Indian and half-Black; a hundred years later the *givero* had become a little less Indian, a little less black and a little white; and the *jibaro* at the beginning of the 20th century had become white and virtually Spanish” (Roberts, 2000: 56).

campesinos analfabetas, mulatos libres y negros esclavos. Pero claro está, la perspectiva adoptada por Belaval no tomaba en cuenta, o en todo caso subestimaba, el papel que desempeñaron estos otros grupos en la formación de la puertorriqueñidad. (Ferrao, 1993: 47-48)

Mientras tanto, Santiago-Valles clarifica que no se consideraba el puertorriqueño negro o mulato de la costa y / o urbano parte de *la gran familia puertorriqueña*. Sencillamente, los campesinos del interior montañoso eran los peones *de* la Isla, familia lejana de los criollos, mientras los negros, traídos de África, *vivían en* la Isla (Santiago-Valles, 1994: 38-48). De esta manera, dos sistemas nacieron y eran los trabajadores de los pueblos y las costas *versus* los trabajadores agrícolas. Las contradicciones que resultaron de estas tensiones fundaron los límites que los campesinos del interior de las montañas y los trabajadores urbanos establecieron en las relaciones socio-culturales entre sí. Tales complicaciones respondieron a las contradicciones de la sociedad colonial. También, estaban afectados por tres factores: 1. la creciente población de los sin-tierras por los cambios socioeconómicos; 2. las visiones decimonónicas de clase entre los sectores trabajadores; y 3. la narrativa social del “primitivo”. Eran ideologías que emanaban de diferentes facciones de la élite criolla (Santiago-Valles, 1994: 43-44):

After the U.S. invasion and however contradictorily, the mostly white and mulatto peasantry tended to continue appropriating the anti-artisan, anti-urban, and anti-costal narratives of the large landowners. These ideological representations were partially based on the subordinated *racial* identification of the laboring poor of the towns, the cities, and / or the coast. This last sector of the laboring classes actually was, or appeared to be, descendant from a preexistent laboring class whose members were sold as chattel: the everyday meaning of “family,” “community,” and “nationality,” for much of the peasant population in part relied on –and were therefore limited by– a distinct textual mechanism. Such sign systems contributed decisively to socially inscribing the Island’s nonwhites as being the ones that had a “race,” leaving Creole whites to represent the (non-raced) universal standard within generic national culture in Puerto Rico. (Santiago-Valles, 1994: 46, cursiva en el original)

Ya a principio de la década de los veinte en los EE.UU. se daba el “Renacimiento Negro”, en Harlem, alrededor de las principales figuras de la nueva *intelligentsia*: Paul Laurence Dunbar, Broker T. Washington, junto con los W.E.B. Du Bois, James Weldon Johnson, Alain Locke, Claude McKay, Langston Hughes, Countee Cullen, Jean

Toomer y Sterling Brown. La mayoría de estos creadores procedían directamente del pueblo, al igual que las manifestaciones de cimarronaje cultural como fueron el jazz, el blues y los negro-espirituales. Esta *inteligentsia* “de color” encontró y tomó del pueblo la vitalidad y la belleza innovadora de sus producciones. Por lo tanto, el vanguardismo de estos intelectuales norteamericanos no tuvo nada de burgués, ni de elitista o aristocrático (Depestre, 1996: 352).

Mientras tanto, para 1928 el movimiento martiniqueño, guadalupeño, guayanés y francófono africano celebraban la *negritud* atacando el mundo capitalista cristiano burgués, la opresión colonial y el racismo a través de los escritos de Aimé Césaire, entre otros. Tal movimiento se formó orgánicamente en París, donde Étienne Léro, Jules Monnerot, René Menil, Aimé Césaire, Léon Damas, Leonard Sainville, Aristide Maugée y los hermanos Achille realizaron estudios superiores. Pronto, sólo dos años más tarde, los estudiantes africanos Leopold Sedar Senghor, Osmane Sosé y Birago Diop, todos de Senegal, se añadieron al movimiento (Depestre, 1996: 356).²⁹⁰

A la vez, desde la década de los veinte, muchos intelectuales y personas de la clase media en América Latina empezaron un reencuentro con la cultura hispánica. En parte, este reencuentro era motivado por la intervención cada vez más agresiva de los EE.UU. en México y la República Dominicana. También, tenía mucho que ver con una reacción contra el radicalismo y anticlericalismo de la Revolución mexicana (Ferro, 1993: 58-59). Por ende, en Puerto Rico, la élite colonial dio su espalda a la celebración de la *negritud* caribeña y el Renacimiento Negro norteamericano y se refugió detrás de la figura del jíbaro blanco y la “*gran*” familia puertorriqueña blanca.

²⁹⁰ Véase: René Depestre, “Saludo y despedida a la negritud”, en *África en América Latina* (Méjico, 1996), pp. 337-362.

3.4 Conclusión

“Por supuesto que los mitos no son sólo una creación del colonizador. Los mitos arraigan porque tienen donde enraizar.”

José A. González Alcantud

“Todo lo que sucede es que en Puerto Rico se nos ha ‘vendido’ durante más de medio siglo el mito de una homogeneidad social, racial y cultural que ya es tiempo de empezar a desmontar... no para ‘dividir’ al país, como piensan con temor algunos, sino para entenderlo correctamente en su objetiva y real diversidad.”

José Luis González

“En los años cincuenta el café hizo crisis, al emigrar un gran número de las familias de los trabajadores a EE.UU.. Es curioso notar que para esa década había tomado fuerza el intento de folclorizar la vieja sociedad caduca del café y de borrar la huella de las viejas contiendas sociales.”

Fernando Picó

La “nacionalidad” jíbara ha sido y sigue siendo un arma de doble filo en las manos narcisistas de la élite isleña, un narcisismo que ellos mismos cultivan y manejan. La identidad jíbara no es solo un mito de *Unidad* astutamente manipulado, sino también una manera de subyugar y lastimar a los puertorriqueños –“jíbaros” o no– en la Isla y en la diáspora con el fin de facilitar los deseos políticos, económicos y sociales de la élite colonial.²⁹¹ Fernando Picó nos recuerda:

De suyo Puerto Rico siempre ha sido violento. El pasado violento de nuestra sociedad ha sido disfrazado y ocultado por nuestros folcloristas e historiadores. El afán por representar el cuadro de “la gran

²⁹¹ Un buen ejemplo de tal manipulación o desinformación es el siguiente escrito de Sandra Messinger Cypess en el ensayo “The Unveiling of a Nation: Puerto Rican Literature in the Twentieth Century”: “Yet, this situation, in which many people have left the island but still ‘live’ in its culture, should be reminiscent of the similar experience which existed over a century ago. Alonso’s *El Gíbaro* and the anthologies of the 1840s were produced by Puerto Ricans who had traveled to Spain to study, and their writings were a product of their nostalgia for their homeland. Thus, Alonso can be compared in part to Iris Zavala, Pedro Pietri, Etnairis Rivera, etc., who although they may have left the island, still relate to their *patria*” (Messinger Cypess, 1980: 308).

familia puertorriqueña” nos ha hecho olvidar nuestros conflictos pasados. Se ha tratado de endulzar el recuerdo de la esclavitud y del agrego, amortiguar la memoria de la desposesión, del abuso, de la negación de derechos fundamentales, de la explotación de la mujer por el hombre, de los niños por los viejos, de los viejos por las generaciones jóvenes. Por un lado la prensa nos presenta crudamente los atropellos cotidianos; por otro lado las instituciones culturales y educativas idealizan y endulzan nuestro pasado colectivo, para que creamos que todo fue paz y armonía en el agro perdido. Ese pasado rural idealizado no nos ayuda a entender el presente abrumador. Pero un país que ha sido teatro de grandes desposesiones y atropellos no puede pretender que los patrones de violencia entonces establecidos desaparezcan en el curso de una generación. Nuestra recuperación social exige que reconozcamos que nunca hemos tenido una sociedad completamente justa. (Picó, 1999: 16-17)

Es vital enfrentar la mitología de un mundo feliz en el cafetal, sobretodo cuando sabemos que ésta ha sido y sigue siendo reproducida en textos literarios, música e imágenes visuales. Los rasgos de la sociabilidad puertorriqueña han sido víctimas de un proceso de folclorización, un proceso que llegó a su culminación de 1948 a 1965, cuando la unión de la acelerada expansión económica y la larga hegemonía del Partido Popular Democrático propició la exaltación del jíbaro como el personaje definitorio de la puertorriqueñidad. El jíbaro, objeto de desprecio a fines del Siglo XIX, llegó a la cima de la aceptación justo en el momento en que el habla jíbara quedaba desplazada por la escuela, la radio, la televisión y la agricultura decaía rápidamente. Irónicamente, el jíbaro se convirtió en icono justo cuando quedaban muy pocos jibaros para disfrutar de su inusitada preeminencia. Según Picó:

La sociabilidad, construida como jíbara, participó de ese fugaz triunfo; era el Puerto Rico de las trullas y los asaltos navideños, de las grandes fiestas con lechón asado, de las urbanizaciones sanjuaneras abiertas y los parques vecinales de pelota donde ricos y pobres compartían sus fantasías deportivas.

Esa imagen de sociabilidad no duró, no sólo porque cesó el ritmo de la expansión económica, sino también porque después de todo era una construcción cultural que mitologizaba el pasado rural y, en nombre de utopías sociales, tapaba la memoria de las grandes divisiones sociales e injusticias de la vieja sociedad rural. Al calor de las ráfagas de bala de las gangas y de los callados proyectos de enriquecimiento personal de los profesionales en los años setenta y ochenta, pero sobre todo de los noventa, se desvaneció la ilusión de un pueblo feliz y solidario. (Picó, 1999: 60)

Ya el mito de un pueblo feliz y solidario ha muerto. Ahora, es imprescindible reconocer el alto precio del amargo café puertorriqueño –la explotación inhumana, la peonización y la expulsión a un exilio de miseria– en vez de cantar alabanzas a un pasado ficticio de hacendados bondadosos y jibaritos felices que forman parte de una *gran familia puertorriqueña*. Si queremos rescatar la heterogeneidad social, racial y cultural de los puertorriqueños es necesario hacer una mirada crítica y deconstructiva del éxito del blanqueamiento de la cultura puertorriqueña y su consecuente resultado: la destrucción de una cultura, memoria e identidad caribeña.

4. EL PAPEL DEL JÍBARO EN LA LITERATURA, LA MÚSICA Y EL ARTE CÓMPLICE DE LA MANÍA HISPANOFÍLICA

“Los proyectos de los poetas y los artistas no están sólo en un antes o un después. Se sitúan asimismo en un ‘afuera’, en una zona fronteriza regida por otra temporal fad, por otra memoria, y a veces por opacos mitos de origen.”

Arcadio Díaz Quiñones

“Puerto Rico se constituiría como un espacio mítico, ingenuo y arcaico; un verdadero Valle de Collores, lugar ahistórico de la fundación y del retorno.”

Silvia Álvarez Curbelo

La memoria colectiva es la expresión de una experiencia colectiva. Funciona para identificar un grupo a través de un sentido de razón y un pasado compartido; ayuda a definir sus aspiraciones para el futuro, mientras, al mismo tiempo, afirma información factual de eventos pasados (Fentress y Wickham, 2003: 46). Una memoria sólo puede ser social / colectiva si es capaz de transmitirse y, para ello, primero debe articularse; la memoria colectiva es memoria articulada (Fentress y Wickham, 2003: 69). Por ende, es la memoria colectiva y articulada de los puertorriqueños la que nos interesa en nuestro estudio del jibarisimo. En este cuarto capítulo continuamos nuestro acercamiento al imaginario jibarista desarrollado en el Siglo XX a través de un análisis de tres obras canónicas, el poema “Valle de Collores”, la canción “Lamento borincano” y la pintura *El pan nuestro*, todas obras creadas en las primeras tres décadas después de la invasión norteamericana. Nos interesa demostrar que estas tres obras, como el soneto de Manuel A. Alonso, promovido por la élite colonial, han influenciado y siguen influenciando las identidades puertorriqueñas en la Isla y en la diáspora.

4.1 La hispanofilia y su relación con el jibarisimo

El jibarisimo de los siglos XX y XXI está basado en, y forma parte de, una *hispanofilia*²⁹² o sobre valoración de la cultura española y su influencia en la cultura puertorriqueña, la cuál hemos estudiado en el capítulo 2 en relación con el mito de la Edad de Oro. El espíritu anti

²⁹² También había la tendencia a un *Indigenismo*, la sobre-evaluación de la cultura taína y su influencia en la cultura puertorriqueña.

yanqui y el filio hispánico se manifestó, dentro de un sector de la élite política y cultural, poco tiempo después de la invasión de los EE.UU.:

La imaginada línea de continuidad con el pasado parecía rota y las fidelidades ideológicas volvieron otra vez al libre mercado. De hecho, resulta sorprendente para el historiador, los acusados cambios que se manifestaron dentro del discurso de los sectores letrados filo hispánicos. A la altura de 1900, la vuelta había sido de 180 grados. El lenguaje político cambió de manera dramática. (Cancel, 2007: 135)

Mario R. Cancel clarifica que el proceso de americanización afectó definitivamente la hispanidad puertorriqueña durante las primeras dos décadas del Siglo XX. Él define la hispanofilia puertorriqueña como un artefacto ideológico que tiene sus raíces en un remoto periodo bajo el régimen español. A la vez, clarifica que tal hispanofilia no maduró hasta después de 1920, dado que la hispanidad no estaba en discusión antes de la invasión de los EE.UU. (Cancel, 2007: 200).

Fue entre los años 1898 y 1900 que la conciencia insular puertorriqueña evolucionó de un acendrado hispanismo a un americanismo soso. Éste fue el resultado de una élite local que tuvo que aceptar la realidad inevitable del poder político y económico de los EE.UU. tras la invasión. Estaban interesados en disfrutar de los mismos privilegios que les había garantizado el gobierno español. Además, querían gozar de un modernismo que prometía las comodidades que ofrecía la civilización capitalista industrial norteamericana con un sistema de derechos capaz de garantizar su ejercicio. A la vez, vieron la asimilación material y la asimilación cultural como las dos caras de la americanización, la segunda capaz de matar el “espíritu criollo”.²⁹³ Entendían la necesidad de fortalecer unos lazos emocionales con España y, por eso, recrear la imagen de la España benévola, heroica, poderosa e invencible: una ilusión de la unidad o la integración con España (Cancel, 2007: 183).

La hispanofilia, una fuente de afirmación de la personalidad nacional, sirvió como uno de los pilares del discurso político de la resistencia en la Isla; dio un contenido concreto a la diferencia entre “esta raza” (la puertorriqueña) y “la otra” (la norteamericana). Por ende, un sector de la casa letrada participó en la “manía hispanofílica” para resistir el avance de la americanización / modernización que se había transformado en una amenaza al espíritu

²⁹³ El espíritu criollo es una afirmación de los valores criollos y nacionales que apoyan el plan político, económico y, sobre todo, cultural de la élite profesional y los hacendados.

criollo y, por ende, su poder cultural.²⁹⁴ La élite, con un discurso antimoderno y pasatista,²⁹⁵ cultivó tal hispanofilismo que fue madurando después de la invasión y se convirtió en el cimiento ético contra la resistencia a la agresión cultural de los EE.UU., la única opción capaz de sintetizar el “idilio pre-invasión” (Cancel, 2007: 187). Los puertorriqueños, para supuestamente combatir a los norteamericanos y la norteamericanización –bajo la dirección, o mejor dicho, manipulación, de la élite colonial–, exaltaron la gloria de España y encontraron en el hispanismo un refugio a una situación colonial que los subordinaba.

Cancel identifica el año 1904 como el momento crucial para la evolución del imaginario político y cultural del canon liberal autonomista. Identifica el activismo cultural del Ateneo Puertorriqueño, el trabajo cultural promovido por la Biblioteca General y el discurso político del recién instituido Partido Unión como esenciales para la animación de un espíritu de afirmación criolla y nacional que abrazaba la tradición hispánica (Cancel, 2007: 137-138). El jíbaro se convirtió en el paradigma de lo nacional, un colaborador, al lado de sus hermanos peninsulares, para ser cómplice en promover la hispanidad (Cancel, 2007: 184, 200).

Fue en el año 1904 que acabó “la época de terror”, la cuál había comenzado en 1898; un periodo de persecución de los federales por las Turbas Republicanas. La mayoría de la población puertorriqueña estaba desencantada con las deficiencias del gobierno militar y los primeros gobiernos civiles y sufría una pobreza paupérrima. Además, por la incorporación del Partido Republicano con el Partido Republicano Nacional, los republicanos isleños favorecían la identificación plena con los EE.UU. y la admisión de Puerto Rico como Estado de la Unión Norteamericana. Todo esto facilitó que los federales volvieran al poder.

Desde 1900 hubo discusiones para disolver al Partido Federal para fundar un partido unificado. El 18 de febrero de 1904 disolvieron el Partido Federal y el día después prominentes líderes

²⁹⁴ Mientras tanto, los intelectuales republicanos rechazaron la hispanofilia, la cuál no tenía sentido para ellos dado que representaba una regresión inaceptable a España, un pasado superado (Cancel, 2007: 138-9).

²⁹⁵ José Luis González explica la ideología pasatista puertorriqueña como el “jibarismo”, que pretende oponer las supuestas virtudes de un pasado idealizado a los males reales e imaginarios de un presente caracterizados por la destrucción de muchos de los valores tradicionales de la burguesía criolla (González, 1989: 64).

republicanos,²⁹⁶ entre los que estaban José de Diego, fundaron el Partido Unión de Puerto Rico. Las elecciones generales de noviembre de 1904 marcaron una polarización partidista en la Isla debido al discurso pro-estadidad de los republicanos y pro-independencia por los unionistas. En 1904 los unionistas eligieron el comisionado residente al Congreso de los EE.UU., los miembros de la Cámara de Delegados de 5 de los 7 distritos y los alcaldes de 44 municipios; mientras los republicanos eligieron los alcaldes de 23 municipios.

Los unionistas ganaron el control de la Legislatura, pero no controlaron la Rama Ejecutiva. Y, mientras las relaciones de los unionistas con el Gobierno mejoraron al principio, al final eran pésimas debido a que el Ejecutivo no apoyaba sus iniciativas legislativas. De 1904 a 1906 el anti-americanismo entre los unionistas crecía.²⁹⁷

En las elecciones generales de 1906 los unionistas eligieron el comisionado residente al Congreso de los EE.UU., los 35 miembros de la Cámara de Delegados y los alcaldes de 52 municipios. Además, de 1906 hasta 1910 el Partido Unión retenía control absoluto del comisionado residente y los puestos legislativos electivos.

Entre 1906 y 1908 se acrecentó la lucha para obtener reformas liberales de los EE.UU., reclamando la sustitución de la Ley Foraker con medidas liberales y democráticas. Las discusiones políticas se centraban en el significado de la ciudadanía: los republicanos entendían la ciudadanía norteamericana como el medio para lograr la anexión y la americanización, mientras los unionistas preferían la ciudadanía de Puerto Rico como medio de garantizar la independencia (Bayrón Toro, 2000: 132).

Entre 1908 y 1910 la insatisfacción de los puertorriqueños hacia la Ley Foraker se manifiesta oficialmente.²⁹⁸ Creció un espíritu reformista, en parte por la presencia en la Cámara de un grupo de

²⁹⁶ Los líderes republicanos eran Rosendo Matienzo Cintrón, Manuel Zeno Gandía, Rafael del Valle, Luis Muñoz Rivera, José de Diego, Carlos M. Soler, Juan Vías Ochoteco, Manuel Ledesma, Jaime Annexy, Santiago R. Palmer y Pedro de Elzaburu (Bayrón Toro, 2000: 124).

²⁹⁷ Y, el pro-americanismo de los republicanos.

²⁹⁸ La Cámara de Delegados rehúsa aprobar el presupuesto que le somete el Gobernador para el próximo año, que crea una crisis. El Congreso, a petición del Presidente Taft, enmienda la Ley Foraker para que el presupuesto del año anterior rija. Además, Taft nombra una comisión para investigar la situación económica y administrativa local de Puerto Rico (Bayrón Toro, 2000: 135).

oradores elocuentes y líderes batalladores, entre los que se destacaban los unionistas José de Diego y Luis Lloréns Torres.²⁹⁹

4.1.1 La construcción del jibarismo literario por el poeta nacional: Luis Lloréns Torres y “Valle de Collores”

“Si nuestra historiografía social persiste en el espejismo del Puerto Rico de las haciendas cafetaleras, es porque no acaba de convencerse de que el cambio no siempre es un proceso progresivo y lineal.”

Fernando Picó

“[...] no puede resultar ajeno a nuestro interés el hecho de que, de una parte, el pueblo español, inmerso en sus actuaciones épicas, tomara el romance – desprendimiento épico– para expresar su sentir hondo, y de la otra, la pequeña Isla nuestra, cuya historia ha sido un eterno lamento según lo revelan sus crónicas nuevas y viejas; tierra del ¡Ay bendito! Y del Lamento borincano, haya escogido la décima –receptáculo propio de la queja– [...]”

Manrique Cabrera

Después de 1905 empezó una paulatina recuperación económica en los municipios cafetaleros. Tal recuperación fue interrumpida por la Primera Guerra Mundial; durante la guerra se perdieron los mercados de Francia y Alemania y no se repusieron al nivel previo de la guerra. Es en esta época después de la guerra que la hacienda cafetalera se criolliza y surge la noción de que producir café es una actividad tradicional autóctona y un símbolo de criollismo (Picó, 1985: 38). Ya la meta no es expandir la superficie sembrada con café, sino salvar la tierra heredada de las sociedades comerciales y de los nuevos bancos. Hay una desconfianza en la burocracia municipal e insular que crecen en el pueblo. El inglés será resentido en el campo. Y los hijos de los hacendados se agarran al recuerdo de que “antes” eran grandes.

²⁹⁹ El grupo de oradores elocuentes y líderes batalladores identificados, además de José de Diego y Luis Lloréns Torres, eran Rosendo Matienzo Cintrón, Cayetano y José Coll Cuchí, Antonio R. Barceló, Nemesio Canales, Eugenio Benítez Castaño, Herminio Díaz Navarro, Eduardo Giorgetti, Miguel Guerra Mondragón, Luis Muñoz Rivera, Félix Santoni, Carlos Soler y José de Jesús Tizol (Bayrón Toro, 2000: 136).

La literatura puertorriqueña producida por la élite durante la primera mitad del Siglo XX no responde a una inocente sensibilidad lírica conmovida por la belleza del paisaje tropical como símbolo o metáfora sin interés, sino: “[...] como medio de producción material cuya propiedad pasó a manos extrañas [...] quienes ya no pudieron seguir ‘volteando la finca’ a lomos del tradicional caballo, se dedicaron a hacerlo a lomos de una décima, un cuento, o una novela” (González, 1989: 33). Escritores claves en el canon puertorriqueño como Luis Lloréns Torres, Miguel Meléndez, Enrique A. Laguerre, Emilio S. Belaval, Manuel Méndez Ballester, Antonio S. Pedreira y Abelardo Díaz Alfaro crearon obras que establecieron la tierra como eje de la ideología jibarista, hasta el punto de mitificación. La temática adoptada por éstos autores influirá la literatura puertorriqueña por décadas. Por consiguiente, en una gran parte de la literatura creada en las primeras seis décadas del Siglo XX se presenta la cultura del jíbaro blanco, estrechamente relacionada con España y lo español, como la cultura popular *por excelencia*, mientras la importancia de la cultura africana es negada o escondida.

La hispanofilia, que puede ser atribuida a una generación en específico, empezó a tomar forma como una ideología de los intelectuales puertorriqueños a principios del Siglo XX. Después de la invasión de 1898, la doble aspiración de la burguesía criolla era la creación de un Estado propio capaz de asegurar su hegemonía local y libre acceso al rico mercado norteamericano. Sin embargo, poco tiempo después del cambio de régimen colonial, presentían la marginación y extinción de su propia clase por el proceso de cambio social, económico y político lo que provocó su repuesta: una recuperación histórica (González, 1989: 63). Los cambios habían creado una profunda sensación de incertidumbre e inseguridad y ellos reaccionaron con una actitud defensiva dirigida a la conservación de la hegemonía de los hacendados y profesionales criollos.

El mejor ejemplo de esta hispanofilia son los escritos del poeta de la generación del '98, José de Diego. En las obras de De Diego aparecen preocupaciones y actitudes que prefiguran y explican el desarrollo de la literatura “nacional” o el “jibarismo literario” (González, 1989: 75-76). De Diego se amparaba en el idioma castellano³⁰⁰ y la gloria española, mientras exaltaba los valores

³⁰⁰ “Mientras los sectores subalternos envían a sus hijos a estudiar a las escuelas públicas en las que la enseñanza del inglés (y otras materias) es deficiente, la intelectualidad puertorriqueña, con raras excepciones, enviamos los nuestros a

culturales hispánicos en abierta oposición a los de la nueva metrópolis. De Diego definió la identidad puertorriqueña como esencialmente hispánica, blanca y católica. El poeta reconstituyó un pasado histórico salvable de los retazos de un Siglo XIX conflictivo, que se revitalizaría en la década de los treinta, para transformar a España en el eje de la formación de un futuro político posible y necesario (Cancel, 2007: 142).

En sólo dos décadas la idea de la España benévola volvió a ser lo suficientemente poderosa en un sector de la élite intelectual para desplazar los juicios pragmáticos y alternativos. Astutamente transformaron el disgusto con los EE.UU. en la base de una utopía nueva. Lograron una consolidación de un nacionalismo político hispanófilo, católico y radical; el cuál maduró entre 1922 y 1936.³⁰¹ Inventaron una soñada “unidad” entre España y Puerto Rico, la cuál se transformaría en la hispanofilia característica del canon cultural puertorriqueño entre los 1920 y 1930.

Para la década de los treinta:

Lo español es lo fundante, la piedra angular que sostiene el edificio de la identidad. Se trata de una tradición interpretativa, entre cuyos fundadores habría que colocar a Salvador Brau, Lloréns Torres, Antonio S. Pedreira, Tomás Blanco, y Emilio S. Belaval: la importante tradición del autonomismo puertorriqueño, y en el discurso español de la hispanidad. Lo español se localiza en un *antes*, en la memoria de los orígenes. (Díaz Quiñónez, 1996: 153, cursiva en el original)

Ya la élite no solamente alababa lo hispano, sino que lograba hacerse un espacio en la esfera pública desde el que establecía una red textual e institucional que contribuyó a situar la definición y las imágenes nacionales en el centro del debate político:

El mayor impacto de ese grupo intelectual se produjo cuando encontraron un camino para defender la *cultura*, que se transformó

escuelas privadas en las que las clases se enseñan con fuerte predominio o exclusivamente en inglés. [...] La moraleja es clara: la intelectualidad puertorriqueña puede hacerse bilingüe sin ‘asimilarse’ culturalmente, pero cualquier gestión que incremente la presencia del inglés entre los sectores subalternos implica la ‘pérdida de la identidad’ de estos sectores. Tal posición manifiesta un cinismo que puede resumirse en la siguiente frase: ‘monolingüismo para los pobres, bilingüismo para los próceres’. Estamos ante un *double standard* abiertamente clasista y político” (Pabón, 2002: 99-100, cursiva en el original).

³⁰¹ “La semilla de la Generación del 1930, la de los teóricos; y de los hombres del 1940, los traductores de aquella propuesta en una práctica política concreta, estaban echada” (Cancel, 2007: 145).

en cuestión política candente. Ese camino consistió en situar el centro de la cultura en lo español, incluso en quererse mejorar el modelo. Les dio gran fuerza, frente a las humillaciones ocasionadas por el nuevo imperio. (Díaz Quiñónez, 1996: 163, cursiva en el original)

4.1.2 ¿Quién era Luis Lloréns Torres?

Luis Lloréns Torres, hijo de un hacendado cafetalero, nació en el Barrio de Collores del montañoso municipio interior de Juana Díaz, el 14 de mayo de 1878, y murió en San Juan (Santurce), el 16 de junio de 1944. Él formó parte de un grupo de escritores puertorriqueños que promovieron la ideología de los hacendados y que jugaron un papel clave en la formación del jibarismo:

[...] a partir de 1898, precisamente cuando el *hitherland* criollo de reciente formación empezaba a aportar nombres de primera magnitud al quehacer cultural del país –Lloréns Torres, Meléndez Muñoz, Oliver Frau– fueron los valores señoriales del sector cafetalero los que nutrieron la ideología del sector más importante de la clase dirigente puertorriqueña. (González, 1989: 50-51, cursiva en el original)

Lloréns Torres era de ascendencia española de la provincia catalana de Gerona y bisnieto de don Luis del Carmen Echevarría, fundador del pueblo de Gurabo y el primer alcalde y teniente a guerra de Gurabo (Marrero, 1968: 13). Creció como hijo privilegiado en una hacienda, el “ingenio de Collores”, una finca de café valorada en una fortuna.³⁰²

El poeta, como la gran mayoría de los hijos de hacendados, pasó una época viviendo y estudiando en Europa:

Terminando el Bachillerato, la familia piensa en ofrecer al niño, promesa abierta, más extensos horizontes donde pudiera adquirir una profesión. Y fue España, la Madre Patria, el país seleccionado, y la Universidad de Barcelona, las aulas disciplinarias de su intelecto. No era extraño que el viejo don Luis estimara a España como el sitio adecuado para terminar la formación de su hijo. Vinculado Puerto Rico a España desde el momento en que el Gran Almirante pisara

³⁰² “Nació Lloréns en el fundo de su padre, donde creció y vivió hasta que las preocupaciones de las primeras letras lo sacaron de allí. Este rincón privilegiado por la naturaleza sirvió de marco a la formación del hombre y del poeta. Collores es un barrio de la jurisdicción de Juana Díaz, pueblo del Sur de la isla, con marcado sello boricua. Su caserío, en su mayor parte de madera, sigue el patrón de las antiguas casas españolas. En el centro queda la iglesia frente a la pequeña plaza de recreo, adornada con una fuentecita y espesa de mangos y flamboyanes” (Marrero, 1968: 14-15).

tierras de América, la pequeña isla era una prolongación de la Península. Era el uso de la época que todos los estudiantes que deseaban seguir una carrera, fueron allá. Se compartían las mismas costumbres, el mismo idioma; se había asimilado su vasta cultura, y se sentía amor por el viejo Continente. (Marrero, 1968: 25)

Él cursó estudios primero en la Universidad de Barcelona, en la Facultad de Leyes. A la vez, el poeta no pudo permanecer en la ciudad condal. Surgieron serios conflictos entre él y uno de los catedráticos motivados por los amores del joven estudiante con la hija del profesor (Marrero, 1968: 28). Por ende, se marchó para Andalucía y la Universidad de Granada. Es en Granada, en 1899, donde publicó su primer poemario, *A pie de la Alambra*, que se considera un precursor del modernismo en la Isla.

Lloréns Torres regresó a Puerto Rico en 1901 con un título de abogado y un Doctorado en Letras y Filosofía. Se estableció en Ponce donde abrió su bufete y ejerció la profesión de abogado. La situación política de Puerto Rico le impresionaba tanto que dejó su poesía por un lado para entrar en las luchas cívicas relacionadas con el destino de la Isla (Marrero, 1968: 30). Después de varios años se trasladó a la ciudad capital, San Juan, y continuó en su trabajo de bufete³⁰³ y otras actividades literarias y políticas.

La carera literaria del poeta más destacado del modernismo puertorriqueño se extendió casi cinco décadas. Incluye una obra de teatro (*El grito de Lares*, 1914), una colección de artículos (*América*, 1898), y dio fruto a tres poemarios más: *Sonetos sinfónicos* (1914),³⁰⁴ *Voces de la campana mayor* (1935) y *Alturas de América* (1940).³⁰⁵ Además, Lloréns Torres, maestro y máximo poeta del modernismo

³⁰³ Relacionado con Lloréns Torres como jurista, véase: Carmen Marrero, *Luis Lloréns Torres, vida y obra* (San Juan, 1968), pp. 39-43.

³⁰⁴ Durante el periodo del 1901 al 1913 su producción poética era escasa. Producía más para el periódico *Los lienzos del solar* y el periódico *La Democracia*, un importante diario fundado por Luis Muñoz Rivera. Los artículos escrito por Lloréns Torres enfocaban en el panorama puertorriqueño desde sus múltiples aspectos: paisaje, costumbres, temas de la comunidad, todo lo que constituía la vida del país (Marrero, 1968: 30).

³⁰⁵ Para más información relacionado con Luis Lloréns Torres y su obra, véase: Daisy Caraballo-Abeu, *La prosa de Luis Lloréns Torres: estudio y antología* (San Juan, 1986); Nilda S. Ortiz García, *Vida y obra de Luis Lloréns Torres* (San Juan, 1977); Francisco Manrique Cabrera, *Historia de la literatura puertorriqueña* (San Juan, 1977), pp. 242-247; y Josefina Rivera de Álvarez, *Literatura puertorriqueña. Su proceso en el tiempo* (Madrid, 1983), pp. 264-270.

insular, dio a luz a dos creaciones vanguardistas: el pancalismo³⁰⁶ y el penedismo,³⁰⁷ que aunque no tuvieron seguidores, prepararon el camino para la renovación de la poesía puertorriqueña. Nos hemos limitado sólo al estudio de una décima suya, la obra canónica “Valle de Collores”, escrita en pleno Siglo XX por el poeta nacional y un ejemplo concreto del jibarismo literario que nos permite contextualizar el movimiento jibarista. Nuestro análisis del poema nos permite señalar el desarrollo del jibarismo; además, a cuestionar su propósito y su función socio-cultural.

“Valle de Collores” fue publicado en su último libro de versos, *Alturas de América*, una compilación de poemas de distintas épocas de su producción de un período que abarca desde el 1913 al 1940. El libro, publicado por la Casa Baldrich de San Juan de Puerto Rico, en 1940, consta de 199 páginas y es la obra que recoge sus poesías más significativas. En ella, Lloréns Torres hace una selección de poemas de aliento americano y de sus más celebradas poesías de orientación criolla.³⁰⁸ El título de la obra responde al deseo de engrandecer lo americano. No sólo destaca a Bolívar, Sucre y Martí, figuras ya engrandecidas, sino que junto a ellas, desborda la naturaleza americana y se embellece el paisaje en con presencia de las palmeras, cocoteros, ríos y caña. Por ende, según Nilda S. Ortiz García “[...] la obra es fiel testimonio del rico bagaje en la lírica llorensiana” (Ortiz García, 1977: 68-69).

4.1.3 La décima

Lloréns Torres eligió la décima, el género por excelencia del mismo jíbaro, para su obra autobiográfica “Valle de Collores”. El poeta cultivó la décima en su obra lírica, una estrofa que ya había arraigado con fuerza en masas populares del pueblo puertorriqueño, haciéndose anónima y utilizándose para cualquier asunto que merezca ser cantado o recordado.

La décima es una combinación métrica de diez versos octosílabos que riman, generalmente, el primero, el cuarto y el quinto; el segundo

³⁰⁶ El pancalismo (todo-belleza) estaba dirigida en la búsqueda de lo bello y en la amplia morada de todas las cosas.

³⁰⁷ El penedismo (todo-verso) hacía la afirmación que toda palabra tiene su alma y es habitación de verso con su propio y peculiar ritmo.

³⁰⁸ En *Alturas de América* recoge lo más representativo de este aspecto de su poesía, que abarca desde “La canción de las Antillas”, “Velas épicas”, “El patito feo”, “La mujer puertorriqueña” y los homenajes a los próceres “Bolívar”, “Martí”, “Maceo” y “Baldorioty”, y hasta su vigoroso poema “Mare nostrum” (Ortiz García, 1977: 68-69).

con el tercero; el sexto con el séptimo; y el octavo con el noveno (abbaaccddc).³⁰⁹ Muchos identifican al español Vicente Espinel (1550-1624), músico, poeta y novelista de renombre, como el “inventor” de la décima. En sus orígenes peninsulares la décima fue expresión cortesana. Antes de que primero los conquistadores y luego los colonizadores trajeran la décima a tierras americanas, tuvo ésta en España un cultivo cortesano durante el Siglo XV. Tal cultivo se perfila con rasgos de tanteo y de esporádico arraigo en la lírica de algunos de los poetas de mayor significación en la corte castellana como Juan de Mena, el Marqués de Santillana, Ferrant Manuel de Lando, Alfonso Álvarez de Villasandino y Gómez Manrique, culminando más adelante este trabajo literario en Vicente Espinel. En Puerto Rico, el establecimiento de la décima se registra primeramente en el ámbito popular, lo que constituye un verdadero contraste con los cultivadores de la misma en el Siglo de Oro español: Lope de Vega, Calderón de la Barca, Francisco de Quevedo, Luis de Góngora, etcétera (Lluch Vélez, 1988: 189).

La décima se convirtió en una de las formas preferidas por el pueblo puertorriqueño para expresar su lírica, desplazando al romance y la copla,³¹⁰ gracias a su síntesis y rapidez expresiva que se puede amoldar a cualquier tema, situación o estado anímico. En términos generales, la décima es la estrofa que mayor cultivo ha tenido en la literatura puertorriqueña. Hubo un cultivo de la décima a nivel culto desde los comienzos mismos de la colonización, hasta el movimiento romántico. Pero ya a finales del Siglo XVII la musa popular cultivaba la décima en Puerto Rico³¹¹ y, en el Siglo XIX, después de un proceso de acriollamiento a lo largo del Siglo XVIII, se convirtió en la estrofa más querida por la literatura popular (Trapero,

³⁰⁹ Para más información relacionada con los elementos formales de la décima, véase: Pedro C. y Elsa M. Escabí, *La décima: estudio etnográfico de la cultura popular en Puerto Rico* (San Juan, 1976), pp. 4-36.

³¹⁰ Lluch Vélez explica este fenómeno a base del cultivo popular o semipopular que alcanzó a tener la décima en España durante el Siglo XVIII. Dicha práctica se observa, por ejemplo, en papeles manuscritos, como protesta del pueblo ante el desastre de armas que sufre la expedición española contra Argel que comandaba en 1775 el irlandés Alejandro O'Reilly, que se reúne un conjunto de poco más de cien décimas (Lluch Vélez, 1988: 15).

³¹¹ Para más información relacionada con el desarrollo de la décima en Puerto Rico, véase: Carmen Marrero, *Antología de décimas populares puertorriqueñas* (San Juan, 1974); Pedro C. y Elsa M. Escabí, *La décima: estudio etnográfico de la cultura popular en Puerto Rico* (San Juan, 1976); Amalia Lluch Vélez, “Antecedentes de la décima culta en Puerto Rico (Siglos XVII, XVIII, y primeras décadas del XIX) en *La décima culta en la literatura puertorriqueña* (San Juan, 1988), pp. 15-28.

1996: 51). En el Siglo XVIII la décima se aleja cada vez más de los gustos ilustrados y nace la “décima popular”, que no es distinta de la décima creada por Espinel, pero que se construye ya al gusto del pueblo y sirve de molde a los temas específicos de la literatura popular (Trapero, 1996: 53). Fue primero en España donde se produjo el cambio de uso y de preferencia, y fue después en América donde se desarrolló y alcanzó más alto nivel de arte poético popular.

Durante el modernismo la décima vuelve a ser la estrofa más popular entre los campesinos, además de ser el vehículo preferido de los poetas cultos puertorriqueños.³¹² Recordamos que el modernismo tiene dos etapas: una inicial, caracterizada por un cosmopolitismo y desarraigo esencial,³¹³ la otra americanista o “mundonovista”. En la segunda etapa, el poeta visualiza la realidad política y cultural de su país mientras muestra una gran preocupación por el futuro de la América española. En Puerto Rico arraiga con mayor fuerza la segunda: los poetas cantan con gran fervor a la patria, su paisaje y su naturaleza; a todo lo que se considere típicamente puertorriqueño. La corriente criollista-costumbrista iniciada por Manuel A. Alonso con el Romanticismo, se manifiesta esta vez a través de los temas del jibaro, sus costumbres, psicología, manera de hablar, el bohío, el paisaje campesino, etcétera (Lluch Vélez, 1988: 64).

La décima se convierte en la estrofa nacional de Puerto Rico y el vehículo preferido de los poetas cultos del momento. Los costumbristas, como Fernández Juncos y Zeno Gandía, van a reiterar la presencia de la décima. Por lo tanto, Lloréns sólo continúa una tendencia que ya era parte de la tradición en la literatura insular (Lluch Vélez, 1988: 69).

Él, principal poeta modernista de la Isla, reina como maestro inconfundible de la expresión de sentimientos populares.³¹⁴ En su obra predomina la corriente mundonovista: se siente puertorriqueño

³¹² Además, la décima sufre un intenso cultivo en la obra de los bardos y maestros modernistas de Hispanoamérica –Darío, Nervo, Lugones, Santos Chocano, Herrera-Reissig, etc.–, hecho éste que se deja sentir en varios aspectos de la lírica puertorriqueña del momento, manifestándose en los temas, los asuntos, los ritmos, metros, etc., (Lluch Vélez, 1988: 65).

³¹³ Una época en la que el poeta se encierra en su “torre de marfil” y contempla lejanas y exóticas tierras, o se remonta a un pasado ya perdido.

³¹⁴ Otros cultivadores en el manejo de la estrofa, a la que imparten su sello personal junto a maneras propias del modernismo, son José de Diego, Virgilio Dávila, José de Jesús Esteves, Vicente Rodríguez Rivera, Juan Rivera, Jesús Hernández Ortiz, José Enamorado Cuesta, José Espada Rodríguez y el entonces joven Evaristo Ribera Chevremont (Lluch Vélez, 1988: 190-191).

y parte del mundo hispanoamericano y, por ende, siente la necesidad de defender las esencias primordiales, la cultura y la tradición puertorriqueña, frente a la influencia cultural de los EE.UU.. De esta manera, la décima se convierte para el poeta en el símbolo de su propia cultura y tradición y hay un intenso cultivo y especial tratamiento de la décima en su obra. En diez versos él recrea, con expresiones populares³¹⁵, todo un mundo de sensaciones e improvisaciones vividas de una forma rápida y breve.

La sencillez de la vida del campo y el hombre en pleno contacto con la naturaleza es el motivo predominante en sus décimas. En ésta nos brinda su visión del jíbaro desde un mundo de recuerdos y añoranzas que se convierte en una imagen idealizada. Intenta un estudio psicológico del campesino, buscando en el alma del jíbaro las actitudes y maneras caracterizadoras de la personalidad colectiva puertorriqueña (Lluch Vélez, 1988: 73-74).

En las manos de Lloréns Torres la décima vuelve a ser el cantar culto de la memoria colectiva del jíbaro:

Nuestros repentistas jíbaros –o improvisadores– lo han ido enriqueciendo día a día con las más insospechadas y curiosas décimas, y aun cuando el tiempo haya borrado muchas de la memoria colectiva popular, el torrente nuevo no descansa. En él se han volcado a diario, desde las notas madrigalescas del alma jíbara hasta sus más extravagantes humoradas. (Manrique Cabrera, 1977: 59)

4.1.4 Análisis de “Valle de Collores”

La famosa décima “Valle de Collores” está basada en las memorias de la migración de un jíbaro desde un área rural, específicamente las montañas interiores, hacia el centro urbano de la Isla, San Juan. Refleja la decisión tomada por el jíbaro de abandonar el campo para rehacer su vida en la ciudad capital, lo que sucede en el centro urbano y sus sentimientos en relación con su decisión tras los años. Explora el dolor de dejar el hogar, la pérdida de los seres que quedaron atrás y, años después, el resentimiento y rencor que siente el jíbaro mientras lucha contra la nostalgia de “tiempos mejores”. También, alaba un sistema en plena decadencia –la hacienda de café–, mientras levanta un grito contra la época de crisis de las

³¹⁵ El trovador compone sus décimas con el mismo lenguaje con el que habla comúnmente. Esto explica que las características dialectales fonológicas, morfosintácticas y léxicas de cada región se reproduzcan en las décimas (Trapero, 1996: 117).

montañas. Aun más importante, o quizás, más peligroso, es el hecho que es una décima que muchos puertorriqueños aceptan como suya: representativa de quiénes son y como son.³¹⁶ Un ejemplo de esto es la pregunta que hace Francisco Manrique Cabrera, en *Historia de la literatura puertorriqueña* (1977): “¿Qué puertorriqueño de hoy no habrá experimentado con el poeta la separación del lar nativo a través de las inolvidables décimas *Valles de Collores*?” (Manrique Cabrera, 1977: 247).

Lloréns Torres, mientras canta a la naturaleza borincana, destaca la pena que sufre el jíbaro (él mismo) por despedirse de la belleza forestal, la tranquilidad de las montañas y de sus familiares.³¹⁷ La voz poética destaca el momento cuando se va de su hogar en el Barrio de Collores:

Qué pena la que sentía
cuando hacia atrás yo miraba,
y una casa se alejaba,
y esa casa era la mía

Astutamente capta un momento crucial en la vida del jíbaro y en la memoria colectiva puertorriqueña: abandono de hogar y tierra natal. Con melancolía el jíbaro contempla todo lo que está por renunciar. Un fuerte caos emocional le conduce a la angustia: deja su amado campo; está lloroso por su partida. El traslado al centro urbano cuesta caro y se da cuenta que pagaría con la pérdida de su tierra, su familia y sus tradiciones.

El jíbaro llega a la ciudad, participa en todo lo que ella le ofrece. Pero, él recuerda:

vi otra vez el blanco vuelo
de aquel maternal pañuelo
empapado con el zumo
del dolor.³¹⁸

³¹⁶ “En nuestros días la musa popular boricua continúa apego por la décima” (Manrique Cabrera, 1977: 57).

³¹⁷ Para leer más relacionado con un psicoanálisis del poema, véase: Eugenio M. Roth, “Luis Lloréns Torres and the Impossible Return: Identity, Conflict and Hope in the National Poem of Puerto Rico”. *Journal of The American Academy of Psychoanalysis and Dynamic Psychiatry* 33 (2): 351-362.

³¹⁸ “Salir de su ambiente hogareño, del Collores querido, filtrado en el tuétano de sus huesos, abandonar en plena adolescencia sus primeros amores: padres, hermanos, casa solariega, campo fecundo, recorrido palmo a palmo, primera novia, ingenua, toda sueños y ojos verdes entornados y dulces, tenía que ser para el joven poeta desprendimiento doloroso, amarga angustia. El llanto de doña Soledad lo adivinaba en los rojos bordes de sus suaves ojos, que evadían su mirada, evitando

Los versos acentúan el dolor de una madre que “pierde” su hijo. Pero, no le pierde en brazos de la muerte, sino a la realidad cruel de una tierra fecunda pero traidora: no le puede ofrecer ni empleo ni estabilidad económica. Las líricas denuncian una triste realidad: la gran mayoría de los habitantes de la montaña en la “Isla del Encanto” sufría (y sufre) una gran pobreza que ubica los habitantes en una posición económica y, por ende, políticamente vulnerable que muchas veces sólo se resuelve con la emigración.³¹⁹

A la vez, hay otra lectura de esta situación: la gran señora criolla de la hacienda pierde un hijo mimado porque ya no hay crédito para reponer las pérdidas sufridas por la invasión norteamericana. Su hijito, educado, culto, un hombre que ha gozado del mundo refinado de Europa, no se quedaría en las cordilleras recogiendo granos de café. O tomaría una posición de privilegio como un hacendado que supervisa un ejército de peones o iría a la ciudad para ejercer una profesión. Recordamos que a la vanguardia del proceso de la emigración de las montañas iban los hijos profesionales de la élite.³²⁰ Quienes se quedaron tuvieron que competir por los pocos empleos burocráticos del nuevo gobierno, sin la ilusión de seguir los pasos ilustres de sus padres hacendados (Picó, 1985: 37).

Al final del poema Lloréns Torres destaca los numerosos logros personales del “jíbaro”. Es amado, ha “logrado” la fama, pero, ¿a qué precio? No es ni completo ni feliz: “*Ay, la gloria es sueño vano. / Y el placer, tan sólo viento. / Y la riqueza, tormento.*” Sus experiencias y triunfos en la ciudad, en los espacios culturales del teatro, el café, la plaza y los espacios académicos son logros vacíos. La décima termina con la imagen de un hombre que da la espalda a la sociedad moderna y sus normas americanizadas. Quisiera regresar a su *bohío*.³²¹ Es una

delatar su pena. Don Luis daba consejos, poniendo por delante siempre los deberes del honor, y el poeta soñaba, con las maravillas de lo desconocido y lo anhelado, esperando el momento de la partida entre triste y alborozado” (Marrero, 1968: 25-26).

³¹⁹ Para más información relacionada con la migración puertorriqueña, véase: Centro de Estudios Puertorriqueños (History Task Force), *Labor Migration Under Capitalism: The Puerto Rican Experience* (Nueva York, 1979), pp. 40-63; Centro de Estudios Puertorriqueños, *The Genesis of the Puerto Rican Migration* (Vermont, 1980), pp. 346-348.

³²⁰ “[...] otros procedían de los municipios del interior montañoso y cafetalero que quedaron postrados económicamente a raíz de la penetración del capitalismo norteamericano, lo que obligó a muchos a tomar la ruta migratoria hacia la capital en busca de mejores perspectivas de vida” (Ferraó, 1993: 44).

³²¹ Un *bohío* es la palabra taína para una vivienda. Suele ser de forma de cono y hecha de palos y hojas secas.

imagen dominada por las memorias que el jíbaro, en sus fantasías, guarda de un “tiempo de oro”. De esta manera, la décima participa plenamente en la fermentación de una memoria colectiva basada en un pasado glorioso:

Ay, si estuviera en mis manos
borrar mis triunfos mayores,
y a mi bohío de Collores
volver en la jaca baya
por el sendero entre mayas
arropás de cundiamores.

“Valle de Collores” es la obra poética que mejor representa el mito de la “gran familia puertorriqueña”. Los versos no sólo narran las memorias de un “jíbaro” que emigra a la capital donde logra fama y éxito. Con una lectura densa de “Valle de Collores” descubrimos dos realidades: por un lado, el jíbaro pobre de la montaña y, por el otro, el señorito hacendado. La voz poética une el destino de ambos y muestra la triste realidad que representa la pérdida de la vida en la montaña. Lloréns Torres –usando el género por excelencia del jíbaro– glorifica la tierra mientras realiza un rosario por un pasado embellecido e idealizado: un ejemplo excelente del imaginario literario jibarista creado por la élite cafetalera en decadencia.

No obstante, el llanto por un pasado mítico en un Edén montañoso no cuadra ni con la historia de las montañas del Siglo XIX ni con el fehaciente éxodo en masa de la mayoría de los habitantes de las montañas,³²² los sin tierra, durante el Siglo XX al *arrabal*, o a los EE.UU.. Helen Icken Safa, en *Familias del arrabal* (1998), estudia la migración puertorriqueña de áreas rurales a San Juan en los 1940s. Ella plantea que la migración refleja la transformación que ha pasado la sociedad puertorriqueña. Sostiene que la principal explicación para el surgimiento de los arrabales puede ser una consecuencia de la necesidad de una fuerza urbana capaz de satisfacer las demandas del constante crecimiento de San Juan: “[...] desde el comienzo, el destino del proletariado urbano ha estado inextricablemente ligado al desarrollo de la economía urbana como un todo” (Icken Safa, 1998: 22). Tal éxodo, vivido por más de un millón de puertorriqueños, empezó a finales de Siglo XIX y fue causado en gran parte por las condiciones miserables creadas por los mismos hacendados del café:

³²² Ricardo Alegría, comentando sobre la migración a y de San Juan, explica que por un lado se iba la gente y, por el otro, venían las familias pobres del campo y se acomodaban ahí. Surge La Perla, un espacio que él identifica con el vicio y desorden (Reina Pérez, 2003: 63).

[...] la relativamente breve hegemonía de las haciendas cafetaleras, conformada a costa de la pauperización del jibaro puertorriqueño, provocó patrones de resistencia entre trabajadores y pequeños agricultores vecinos que eventualmente minaron la supremacía de los hacendados. Especialmente después de 1928, fecha del huracán, y hasta los años cuarenta, las precarias condiciones de la caficultora resultaron en un empeoramiento de las condiciones de vida de los agregados. (Picó, 1993: 71)

Irónicamente, el jibaro de Lloréns Torres es bien parecido al ser blanco que idealizaba y alababa Manuel A. Alonso en el antes analizado soneto, “El puertorriqueño”. El hombre lamentado en la décima no es el peón sin tierra que vive en la miseria, sino el hijo del hacendado que ahora, por culpa de la llegada de los estadounidenses, no tiene otra opción que no sea dejar su reino en las montañas y dedicarse a una profesión (en este caso concreto, abogado) en la sede del poder político, la ciudad capital. Desafortunadamente, ya no hay libretas para atar a los pobres de las montañas al cafetal, sino plantaciones de azúcar que pagan un sueldo diario en moneda en vez de en *vales*.³²³ La clase dirigente perdió una época dorada en que las ganancias rápidas se gastaban rápidamente en hermosas casas, en viajes de vacaciones en los que se deslumbra a los parientes payeses en Mallorca, en enviar a los hijos a estudiar leyes en Barcelona (o Granada) o medicina a los EE.UU., en exquisitos muebles de caoba y mimbre, y / o en espejos de cuerpo entero para reflejar los destellos de las lámparas de Baccarat (Picó, 1985: 32). Luis Lloréns Torres, como Manuel A. Alonso, llora la desaparición del modo de vivir de la élite cafetalera, pero *no* la del campesino. Por su color, su clase, poder político, económico y su educación, el poeta nacional sí podía entrar al Ateneo, al Casino, la Casa de España, al Teatro Municipal, la Universidad, *et al.* Pero los empleados de su padre, sin tierra, destrezas o educación ¿entrarían?

Luis Ángel Ferrao nos recuerda que el Puerto Rico de los años treinta era un país en donde la población urbana no alcanzaba el 30 por ciento de la población total. Sólo un 39 por ciento de los jóvenes en edad escolar (5-20 años) asistieron a la misma. En la Isla sólo había 913 profesionales: abogados, bibliotecarios, catedráticos

³²³ “Some hacendados went a step further and instituted the system of vouchers (*vales*). They paid the workers with vouchers that could only be used in the hacienda shop. With this closed system of exchange, whether by vouchers or credit, the hacienda was assured a fixed minimum labor force in a situation of labor scarcity. At the same time it, it ensured maximum profit from the land” (Quintero Rivera, 1980: 109).

universitarios, escritores y periodistas dentro de una población total de 1,723,534 (y 6,721 maestros) y la Universidad de Puerto Rico era un recinto sumamente exclusivo. Por ende, “[...] habría que reconocer que esta intelectualidad constituía, en efecto, una élite social. Vale decir, una minoría selecta y privilegiada que hizo la cultura, el conocimiento, las letras y la política su campo de acción exclusivo” (Ferraó, 1993: 40-41).

La hacienda cafetalera es una entidad inestable, sujeta a múltiples presiones, sensible a las fluctuaciones de precios y al despido fortuito de sus poseedores: cambia de manos, se divide y se subdivide, se reforma, muere y renace. Según Fernando Picó:

Desde sus inicios hacia 1850 hasta su extinción en 1960, el riesgo de huracanes, los vaivenes de los precios internacionales y la lentitud en recuperar la inversión en el desarrollo de la tierra y en la construcción de facilidades para la elaboración y el almacenaje hicieron altamente vulnerables a las haciendas cafetaleras de la montaña puertorriqueña. (Picó, 1993: 63)

Ya hay pocas haciendas cafetaleras en Puerto Rico.³²⁴ No obstante, la “memoria” del jibarito feliz recogiendo granos de café para un padrino/ hacendado bondadoso sigue dominando el imaginario puertorriqueño en la Isla y en la diáspora.

Las décimas se hacen primero populares y luego llegan a ser poesía colectiva: sirvieron, y sirven, de vehículo transmisor de las ideas políticas y de las ideológicas, de las religiosas y hasta de las estéticas (Trapero, 1996: 124). Entendemos que la revisión del espíritu español, que hemos visto con el cultivo de la décima “Valle de Collores”, y que veremos en otras dos obras canónicas del jibarisismo,

³²⁴ Según el informe Distribución del Valor de la Producción Agrícola 2006/07 en Orden de Importancia Económica hecho por el Departamento de Agricultura (Oficina de Estadísticas agrícolas) el café es quinta en la lista de producción agrícola (después de la leche, carne de aves, plátanos y plantas ornamentales). Su valor en miles de dólares [sic] es \$53, 471 (simple) y \$463,155 (acumulado) y su por ciento es 7.29 (relativo) y 63.16 (acumulativo). Además, el estimado consumo del café para los años 2005/2006 y 2006/2007 eran: producción local (quintal) 184,500 en 05/06 y 190,755 en 06/07; la importación neta (quintal) 186,434 en 05/06 y 97,622 en 06/07; total disponible consumo (quintal) 322,069 en 05/06 y 301,674 en 06/07; consumo per-cápita (libras) 816 en 05/06 y 761 en 06/07; producción como por ciento del total disponible 57.3% en 05/06 y 63.2% en 06/07.

ha sido un elemento crucial para la consolidación de un espíritu criollo puertorriqueño.

4.2 El contexto histórico del jibarismo en el arte puertorriqueño

Continuamos nuestro acercamiento al imaginario jibarista en el Siglo XX a través del análisis de la pintura *El pan nuestro* de Ramón Frade. Estudiamos cómo esta obra de arte plástico, así como el poema “Valle de Collores” y la canción “Lamento borincano”, han influenciado y sigue influenciando las identidades puertorriqueñas en la Isla y en la diáspora. Con *El pan nuestro*, primero hemos considerado el papel que el arte ha jugado en la construcción del imaginario nacional en el Siglo XX. Después, hemos sintetizado el papel que juega el arte plástico relacionado con la memoria. Luego, nos hemos acercado a la persona del artista Ramón Frade. Después, hemos analizado el cuadro *El pan nuestro* para señalar como la obra de arte creada por Frade promueve mitificar la ilusión romántica del jíbaro y de la nación, rescatando y fuertemente abrazando el imaginario del jíbaro pocos años después de la invasión norteamericana. Por último, hemos estudiado unas obras de arte inspiradas por *El pan nuestro* que cuestionan en vez de promover la identidad jíbara. Entendemos que la imagen que encontramos en *El pan nuestro* es paralela al desarrollo nostálgico del movimiento jibarista que acabamos de estudiar en la décima de Luis Lloréns Torres: el cuadro es una manifestación visual del mito jíbaro basado en el blanqueamiento de la cultura puertorriqueña.

4.2.1 El arte de recordar

Como hemos estudiado, la memoria está íntimamente asociada con la escritura, la iconografía y todas las formas de expresión que facilitan que le conservemos para recuperarle en otro momento (Díaz Quiñones, 1996: 72). Desafortunadamente, la visión de la memoria y la historia del colonizado es que ésta casi no existe. Franz Fanon nos recuerda que el dominio colonial, por ser total y simplificador, intenta desintegrar de manera espectacular la existencia cultural del pueblo sometido. La obliteración cultural es hecha posible a través de la negación de la realidad nacional, las relaciones jurídicas nuevas introducidas por la potencia ocupante, el rechazo a la periferia, por la sociedad colonial, de los indígenas y sus costumbres, las expropiaciones y el sometimiento sistemático de hombres y mujeres (Fanon, 1994: 216). Por tal razón: “La historia puertorriqueña es un relato que no cuenta, y que, por consiguiente, no se cuenta. No está antes ni después, está fuera, sin complejidad, sin heterogeneidades internas,

sin tensiones políticas y afectivas. Es el puro no ser” (Díaz Quiñones, 1996: 79).

No obstante, la distorsión de la memoria no es un defecto inherente en el proceso mental de recordar, sino, usualmente provocado por limitaciones desde afuera impuestas por la sociedad (Fentress y Wickham, 2003: 16). El olvido es peligroso porque la memoria juega un papel sumamente importante en la sociedad. La memoria nos dice quienes somos, insertando nuestro yo presente en nuestro pasado e invirtiendo el pasado para que se ajuste al presente o, igualmente, el presente para ajustarlo al pasado (Fentress y Wickham, 2003: 238). A la vez, nuestra memoria no es pasiva, sino un proceso activo de reconstrucción donde uno puede conservar, suprimir o dar una orden diferente a los elementos (Fentress y Wickham, 2003: 62). Además, no es solamente retrospectiva, sino también prospectiva; facilita una perspectiva donde es posible interpretar experiencias y anticipar lo que viene (Fentress y Wickham, 2003: 74). Por tanto, las palabras e imágenes, dos de los componentes más importante de nuestra memoria narrativa, trabajan juntos íntimamente.

Veerle Poupeye, en *Caribbean Art* (1998), cuestiona el término “arte caribeño”. Poupeye plantea que muchos emplean el término de forma genérica porque “arte caribeño” no significa una escuela cohesiva, sino diferentes grupos de escuelas nacionales y expresiones individuales que se han desarrollado casi en aislamiento el uno del otro. Sin embargo, clarifica que hasta con éste aislamiento, el desarrollo en general del arte plástico ha sido bastante similar a través del Caribe, dado que la mayoría de las escuelas nacionales se originaron durante el proceso de descolonización. Plantea que la búsqueda por una identidad cultural ha quedado como un asunto unificador en el arte producido por todo el Caribe. Esa búsqueda de identidad es la que nos interesa en nuestra investigación del jibarismo.

Es en el Caribe hispano donde aparecen los primeros artistas significativos nacidos en el Caribe. Ellos son los cubanos, el mulato José Nicholas de Escalera (1734-1804), Juan del Río (1748), el mestizo Vicente Escobar (1762-1834), y el mulato puertorriqueño José Campeche (1751-1869).³²⁵ Poupeye plantea que las razas de estos artistas criollos son importante porque reflejan el sistema de color y casta que se estaba desarrollando en el Caribe, mostrando que

³²⁵ Campeche, según muchos, era el artista más talentoso de la época.

aunque una relación entre iguales no era posible para un blanco y un mulato o mestizo, sí era posible alcanzar poder económico y prestigio a través de profesiones como la de pintor.

También, es el Caribe hispano donde se funda la escuela de artes plásticas más antigua del Caribe, la Academia de San Alejandro, fundada en la Habana entre los años 1817 y 1818. Las otras dos islas tenían que esperar hasta el Siglo XX: el régimen de Trujillo fundó la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA) en 1942, mientras Puerto Rico no cuenta con una escuela de arte plástica hasta 1941 con la fundación del Departamento de Bellas Artes en la Universidad de Puerto Rico.³²⁶ Por esto, los artistas puertorriqueños a finales del Siglo XIX y a principios del Siglo XX tenían que salir fuera de la Isla para estudiar. Tal necesidad facilitaba que diversas influencias llegaran a Puerto Rico desde Europa o los EE.UU..

El Ateneo Puertorriqueño, fundado por la élite criolla en 1876 como una entidad al servicio a las artes, ciencias y letras, fue el centro cultural “por excelencia” durante la primera mitad del Siglo XX. A la vez, no fue hasta 1940 que se inauguró la Sala de Exposiciones del Ateneo. Un año más tarde fundaron la *Revista Insular de Arte*. A su vez, ya para el año 1938 se creó La Liga Profesional de Artistas Americanos, que organizaba una Semana de Arte Puertorriqueño anualmente (Riutort, 1999: 206). No obstante, es sólo después de la fundación del Instituto de Cultura Puertorriqueña en 1955 que se establecen catorce museos especializados por la ciudad colonial de San Juan y dos escuelas de arte clave, el Taller de Artes Gráficas (1957) y la Escuela de Artes Plásticas (1962).

4.2.2 El Siglo XX

Los EE.UU. invadieron a Puerto Rico durante la época del Modernismo. El Modernismo fue el movimiento artístico que sirvió de transición entre los siglos XIX y XX y se extendió a todas las artes plásticas (edificios, pintura, objetos decorativos, lámparas, biombo, muebles y joyas). El Modernismo, que también se conoce como *Arte Nouveau*, *Modern Style*, *Liberty*, *Jugendstil*, *Estilo 1900* y *Sección*, tuvo sus centros principales en París, Bruselas, Viena y Barcelona. Las características principales del Modernismo son:

- Conexión con la estética simbolista;

³²⁶ Además, no se funda el primer museo de arte plástico en la Isla hasta 1965, el Museo de Arte de Ponce.

- Interrelación de las artes con la literatura, el teatro y el diseño;
- Arte intimista, minoritario, muy al gusto con la época;
- Gran afán decorativo;
- Uso de hierro (en la estructura y la decoración de los edificios);
- Predomina lo “bello” sobre lo “útil”;
- El artista goza de un gran libertad creadora;
- Utilización de vidrios y cerámica coloreadas;
- Formas onduladas rápidas (“latigazo” o *coup de fouet*); y
- Tonalidad decadente, sinuosa, sensual, femenina, lánguida.

A la vez, el estilo del arte empleado por la gran mayoría de los artistas puertorriqueños a principios del Siglo XX, aunque educados en Europa o Nueva York, no era el Modernismo. Para “salvar” la cultura nacional, los artistas puertorriqueños dieron la espalda al arte de la vanguardia para abrazar un estilo realista. Emplearon técnicas decimonónicas en su arte que resultaron en un conservadurismo pictórico que se debía a dos razones. Primero, el conservadurismo era útil en captar una audiencia sin educación (como la mayoría de los puertorriqueños) que de otra forma no tendría contacto con el arte. Segundo, era una vía de proteger un arte nacional, constantemente amenazado por el poder colonial norteamericano, de ideas o influencias extranjeras, que muchos artistas temían borrar la cultura puertorriqueña. Por consiguiente, el conservadurismo artístico volvió a ser un arma de defensa propia acogida por muchos artistas que temían que su ambiente cultural era poco protegido (Rivera, 1997: 6).

Este cambio de visión de cómo hacer el arte se debe, en parte, al maestro Francisco Oller y Cestero (1833-1917), que Osiris Delgado Mercado identifica como el primer artista puertorriqueño que manifiesta la identidad cultural puertorriqueña en el arte pictórico:

En cuanto patriota-pintor, se propone “hacer algo” pertinente a la conciencia social pero no en forma implícita mediante la conversión de elementos pictóricos en símbolos significativos de aquella sino en forma obvia y directa: y en cuanto artista-pintor, alterna aquella voluntad de conciencia social con los planteamientos más finos de la estética impresionista con que poetiza frente a los paisajes de Francia o Puerto Rico. (Delgado Mercado, 1983: 7)

Oller acude al Realismo³²⁷ de su maestro Gustavo Courbet (1819-1877)³²⁸ y sus enseñanzas basadas en el arte como crítica social. Por ende, los esfuerzos artísticos de Oller se enfocan en la importancia de destacar la identidad o pertenencia nacional en la creación de sus obras.³²⁹ Courbet es conocido por emplear un arte realista, influenciado por la pintura barroca española, que se preocupa por el color y evolución de la técnica pictórica hacia el impresionismo y estaba dominado por los temas sociales contemporáneos. La pintura de Oller inicia en la Isla el interés por traer al lienzo la realidad puertorriqueña,³³⁰ a través de la belleza de sus paisajes, lo típico de sus costumbres o mostrar problemas sociales. Él es conocido como el pintor regionalista y costumbrista de Puerto Rico por excelencia: un artista dedicado a representar la clase popular (Riutort, 1999: 148). Aún más importante, Oller es el primer pintor que busca las esencias formales que caracterizan a lo puertorriqueño e intenta captar visualmente que son los puertorriqueños. Delgado Mercado plantea que Oller se convirtió en la base sobre el que se asentó la noción de la identidad de Puerto Rico que expresan los artistas puertorriqueños de hoy (Delgado Mercado, 1998: 49).

La crítica de Marta Traba en *Propuesta polémica sobre arte puertorriqueño* (1971), aplaude que una gran cantidad de los artistas puertorriqueños emplearan y emplean un comportamiento estético defensivo y sigue dando importancia a las expresiones regionales:

Es bien duro trabajar contra la corriente universalista, no porque sea difícil desbaratar sus argumentos, sino porque ella funciona al lado del racquet de la crítica europea y norteamericana, presionada a su vez por el racquet aún mayor de bienales, galerías, y “dealers”; al mismo tiempo es enormemente peligroso trabajar con el resentimiento de la provincia humillada y ofendida, que aprovechará cualquier ex-causa para volver a empantanar la región en el folklor y la mísera visión realista.

³²⁷ *Realismo* es una reacción ante el Romanticismo y significa la representación fiel imitativa del mundo sensible.

³²⁸ Gustavo Courbet fue el pintor francés del Siglo XIX más representativo de un realismo no imitativo.

³²⁹ Oller es reconocido como esencial para el movimiento de realismo social que empezó en Puerto Rico en 1950. Para información adicional de Oller, véase: Osiris Delgado Mercado, *Francisco Oller y Cestero (1833-1917): pintor de Puerto Rico* (Barcelona, 1983).

³³⁰ A la vez, Oller era parte del movimiento impresionista en Francia y amigo de Camille Pissarro y Paul Cézanne (Rivera, 1997: 6).

No queda otro remedio, sin embargo, que actuar en ese filo de la navaja; lo contrario es hacerle el juego al Imperio y resolverse a renunciar a la existencia propia, para asumir pobremente la ajena. (Traba, 1971: 77-78)

Este comportamiento estético defensivo también fue empleado por el artista puertorriqueño Ramón Frade en el cuadro *El pan nuestro*.

4.2.3 ¿Quién era Ramón Frade?

Ramón Frade León (1875-1917)³³¹ nació en una humilde casa de madera de una planta sin balcón en la calle de Santa Elena en el municipio montañoso de Cayey. En ese entonces Cayey era uno de los principales centros de siembra y elaboración del tabaco de la Isla de Puerto Rico. Él era el cuarto hijo de Joaquina de León Guzmán y del fotógrafo Ramón Frade Fernández quien muere cuando él tiene apenas año y medio. Sin recursos para criarlo adecuadamente, le adopta don Nemesio Laforga, comerciante español de la localidad, y su esposa dominicana, que son vecinos.³³² En 1877, seis meses después de la adopción, deciden trasladarse a Valladolid, España, pueblo natal de su padre adoptivo. Luego, en 1880 se mudan a Madrid hasta 1884 o 1885; luego se trasladan a Santo Domingo dado que la madre adoptiva de Frade tenía familia en posiciones de poder en el gobierno local.

4.2.4 Análisis de *El pan nuestro*

Desde las últimas décadas del Siglo XIX y las primeras décadas del Siglo XX, el arte hecho en Puerto Rico funcionó como una manera para salvaguardar y celebrar la cultura nacional y la identidad (Riutort, 1999: 207). Por ende, la gran mayoría de los cuadros producidos en la Isla durante esta época eran costumbristas. Frade se formó principalmente en Santo Domingo, estudiando en la Escuela Normal y la Escuela Municipal de Dibujo.³³³ También, estudió en Madrid y París, era alumno del pintor francés Adolphe Laglande y fue influenciado por el pintor español Mariano Fortuny. Además, conoció el Caribe y América Latina dado que viajó por Haití, Cuba, Jamaica, Curazao, Colombia, Costa Rica, Venezuela y Uruguay (Torres

³³¹ Véase: Osiris Delgado Mercado, *Ramón Frade León, pintor puertorriqueño (1875-1917)* (Santo Domingo, 1988).

³³² Nemesio Laforga y su esposa nunca tuvieron hijos y Ramón fue su único heredero (Delgado Mercado, 1988: 25).

³³³ Para leer más sobre la vida de Frade en Santo Domingo, véase Osiris Delgado Mercado: *Ramón Frade León, pintor puertorriqueño (1875-1917)* (Santo Domingo, 1988), pp. 29-40.

Martinó, 2001: 56). A la vez, él, como sus contemporáneos Miguel Pou, Oscar Colón Delgado y Juan A. Rosado, promovieron una celebración pictórica de la naturaleza de Puerto Rico: un indigenismo costumbrista que transfirió a la plástica del jibarismo, estéticamente anacrónico por contraste con las corrientes contemporáneas de vanguardia del extranjero (Torres Martinó, 1998: 65).

Es importante señalar que ni el cosmopolita y transcaribeño Frade, ni los otros artistas de la Isla eran ajenos a lo que pasó en el resto del mundo con respeto al arte. A la vez, casi todos repudiaron las corrientes innovadores que salieron de los centros artísticos europeos. Entendieron que la pintura europea contribuía más que nada a la enajenación del gran público. Era un arte consagrado a la ruptura con la tradición y, por ende, no un arte adecuado para convocar fuerzas espirituales con las cuales resistir el asedio cultural norteamericano. La ruptura de los artistas puertorriqueños con los centros artísticos europeos planteaba no sólo una cuestión política ni menos estética, sino la sobrevivencia misma de la personalidad puertorriqueña (Torres Martinó, 1998: 79). Frente a una nueva metrópoli, la pintura puertorriqueña tenía que prestarse para robustecer una conciencia nacional, un arma defensiva en el plano cultural:

Tenía que ser una pintura dogmáticamente apoyada en la filosofía del arte como imitación de la naturaleza para acomodarla mejor al gusto pacato de la colonia. Al pasar juicio sobre ella, sin embargo, hay que hacerlo prudentemente; una segunda mirada podría persuadirnos de que las imágenes que produce ese arte cumplen su misión de contribuir a conformar una conciencia de lo puertorriqueño. A fin de cuentas, los pintores parecían estar enarbolando como bandera de afirmación el jibarismo que afloraba en el trabajo de los otros creadores. (Torres Martinó, 1998: 67-68)

Frade, como pintor costumbrista, pintaba paisajes de la Isla, figuras y otros temas relacionado con la cultura nacional. Sus temas principales eran retratos, cuadros históricos y escenas de costumbres. Él no tenía un estilo determinado, pero era sobre todo realista.³³⁴ Uno de sus temas favoritos era el jíbaro; de sus 541 cuadros, dibujos y bosquejos catalogados, ochenta piezas enfocan en el jíbaro. El artista, gran dibujante y retratista de captación psicológica, pintó *El pan nuestro* en 1905, una representación visual de la puertorriqueñidad.

³³⁴ "Puerto Rican artists' conflict between 'universality' and 'marginality' and their abhorrence of the production of a colonial art has been the most significant factor for the development of a national art, an art that, for all its claims on indigenusness, has frequently drawn on external models" (Rivera, 1997: 7).

La primera década después de la invasión norteamericana era una época de nacionalismo naciente por causa de la legislación de La Ley Foraker (1900) que instituía el coloniaje y justificaba la desigualdad entre las dos naciones con el lenguaje jurídico estadounidense (Cancel, 2007: 140). Mario R. Cancel plantea que después de 1904, y un realineamiento político,³³⁵ no era posible determinar dónde terminaba el juicio historiográfico y comenzaba el argumento propagandístico de un pasado histórico hispánico. Los años 1891 a 1903 fueron una época crítica del proceso puertorriqueño de modernización: la maduración de la tradición hispánica y su ruptura con el conflicto de 1898. El lenguaje de la literatura y el arte plástico de esa época respondía más bien a los modelos de un ya anquilosado romanticismo dulzón, el romanticismo tardío de la historiografía literaria nacional, que representaba más como un aliado que como un reto para la sociedad cambiante de principios de Siglo XX (Cancel, 2007: 190-191). Por ende, analizamos *El pan nuestro* como una reacción visual a una amenaza ocasionada por la pérdida de la herencia cultural y espiritual puertorriqueña.

Poco tiempo después de regresar a Puerto Rico Frade pintó el cuadro *El pan nuestro* como parte del proceso para solicitar una beca de estudios en Italia. Envío la obra y un memorial-solicitud a la Cámara de Delegados de Puerto Rico el 19 de febrero de 1905. Seguidamente, el Secretario de la Cámara y amigo personal de Frade se apresuró a poner en práctica la norma de la Corporación en este caso y a elevar una consulta sobre la calidad de la obra. Ya el 23 de febrero lograron que Francisco Oller evaluara el valor del cuadro, quien le dio una evaluación positiva.

Luego, el caso se asignó en primera instancia a la Comisión de Beneficencia, con una recomendación positiva de la Cámara de Delegados de Puerto Rico. La Comisión de Beneficencia aprobó la solicitud del artista el 25 de febrero de 1905, recomendaron una cantidad de \$720 para los gastos de Frade y remitieron el pedido a la Comisión de Hacienda y Presupuesto de mismo cuerpo legislativo. Fue en ese entonces cuando el Secretario de Estado y Auditor Regis H. Post revocó la decisión y la derogación de los fondos. El proyecto se murió en las oficinas de la Comisión de Hacienda de la Cámara.

³³⁵ Los federales disolvieron su Partido el 18 de febrero de 1904 y al día siguiente Luis Muñoz Rivera, Matienzo Cintrón, Manuel Zeno Gandía, Rafael del Valle, José de Diego, Carlos M. Soler, Juan Vías Ochoteco, Manuel Ledesma, Jaime Annexy, Santiago R. Palmer y Pedro de Elzaburu fundan el Partido Unión.

Ilenia Colón Mendoza explica que no debe ser una sorpresa que las autoridades norteamericanas pararan los fondos para Frade. Frade conocía los gustos de los miembros de la Cámara de Delegados de Puerto Rico, todos puertorriqueños y la mayoría miembros del Partido Unión, que apoyaba la autonomía, la independencia y defendía todo lo puertorriqueño. El artista presentó a los miembros de la Cámara una imagen de lo que ellos querían ver, un jíbaro, la representación visual de la puertorriqueñidad. Pero, el poder político verdadero estaba concentrado en las manos del Gobernador y el Poder Ejecutivo, en su mayoría compuesto de norteamericanos. Ellos también entendieron el mensaje del cuadro y a lo mejor decidieron que Frade no merecía la beca debido que su cuadro comunicaba sentimientos nacionalistas y, por ende, anti-norteamericanos (Colón Mendoza, 2005: 79).

Después de un segundo intento de solicitar fondos en 1907, Frade buscó otra alternativa para pagar sus estudios. Propuso dos retratos, uno del presidente de los EE.UU., Theodore Roosevelt, y el otro del gobernador de Puerto Rico, Beckman Winthrop. En ese entonces Frade no sólo entendía perfectamente quien era su audiencia, sino les ofreció exactamente lo que ellos querían: obras que celebraran y conmemoraran el control norteamericano sobre Puerto Rico (Colón Mendoza, 2005: 79). Entonces, el Ejecutivo aprobó la cantidad designada por la Cámara de Delegados, una cantidad de \$1,200 a cambio de las dos obras, y Frade comenzó sus estudios en Europa al año siguiente.

En la obra *El pan nuestro* la gran figura del jíbaro camina lentamente hacia su espectador, listo para salir del lienzo. Él llena el cuadro, es gigantesco, su tamaño heroico. Sus facciones cuadran con la ideal de los habitantes de las montañas, son facciones europeas: nariz perfilada, pelo lacio. Mas, aunque moreno, su color se debe a las largas horas en el sol y *no* a sangre taína, y menos a sangre africana. De nuevo, regresamos a las palabras de Manuel Alonso y su soneto *El puertorriqueño* (1849):

Color moreno, frente despejada,
Mirar lánguido, altivo y penetrante,
La barba negra, pálido el semblante,
Rostro enjuto, nariz proporcionada

Frade, como Alonso, románticamente se identificaba con la identidad jíbara y las clases bajas. En esta obra, él se apropia de ella y la sanaza al gusto de la élite criolla y sus aspiraciones políticas (Colón Mendoza, 2004: 79).

A la vez, la figura colosal que Frade nos ofrece no es un hombre joven y viril, sino un viejo flaco y seco. Tiene la cara quemada por el sol y marcada por los años con numerosas arrugas que revelan el peso de los años vividos. Su cabeza, cubierta con un sombrero de hilo de palma tejida con ala ancha (una pava) enmarca su rostro cargado de tensión en el entrecejo. El jíbaro puertorriqueño retratado ya está gastado por la edad y por su realidad, simbólico de una época al punto de morir.

El viejo se acerca con un racimo de plátanos verdes en los brazos. En el Siglo XIX, los plátanos eran la comida diaria de la gente humilde. Era el sustituto para el pan y se comía en el desayuno, almuerzo y cena. El título de la obra alude a los plátanos que el anciano aguanta en las manos mientras hace referencia a un pan de todos y para todos. Puede ser tanto pan material como espiritual: “Con el sudor de tu frente comerás tu pan hasta que vuelvas a la tierra, pues de ella fuiste sacado” (Génesis 3: 19). El jíbaro ofrece al espectador plátanos / “pan” para nutrir su hambre física y también esperanza para combatir su hambre espiritual.

Frade retrata al jíbaro en alguna finca de Cayey. El paisaje es clave en la obra de Frade, como también es clave para entender la esencia del jibarismo. El hombre que se acerca tiene un pie descalzo firmemente plantado en la tierra rojiza. El jíbaro, símbolo de la agricultura, es nada sin su parcela: su identidad y libertad están enlazada con el uso de la tierra. La obra puede ser interpretado como un grito que Frade hace contra la pérdida de tierra de los puertorriqueños como resultado de la presencia del latifundio asentista de los norteamericanos. La tierra y el jíbaro vuelven a ser uno y el mismo, no sólo por su relación entre sí, sino por el proceso histórico paralelo que amenaza la destrucción de los dos (Guerra, 1998: 89; Colón Mendoza, 2004: 78).

Colón Mendoza propone una relación entre *El pan nuestro* y las tradiciones europeas del campesino romántico. Compara el jíbaro de Frade con *The Sower* (1850) de Jean-François Millet. Muestra una conexión entre la obra del francés, interpretada como una obra de crítica social de Francia a finales del Siglo XIX y un arma revolucionaria, y la mitificación del jíbaro a un estatus liberador por Frade (Colón Mendoza, 2005: 78-80). Estamos de acuerdo con el planteamiento de Colón Mendoza; el cuadro *El pan nuestro* sobrepasa el estilo costumbrista y vuelve a ser una obra canónica porque se acerca al debate de la cultura nacional y la identidad con el estatus político. Mientras la palma frondosa en el trasfondo alude a

una paradisíaca isla tropical, el pobre bohío grita la miseria material sufrida por el jíbaro puertorriqueño; una crítica de las masas que viven (mal) de la tierra. El hombre humilde, el “gigante manso” camina con un machete amarrado a su cintura, su instrumento de trabajo, más una arma de defensa-propia. Usa un machete, que ha sido y sigue siendo un símbolo de resistencia socialista y popular.³³⁶ A la vez, aunque el jíbaro que se acerca no es amenazador, tampoco es pasivo. Él se acerca con su machete, guardián de la cultura puertorriqueña y todo jíbaro. Ofrece un pan que alimenta los cuerpos y las almas puertorriqueñas para fortalecerles a luchar por la cultura puertorriqueña.

4.2.5 Culto a *El pan nuestro*

Según Humberto Figueroa, *El pan nuestro* puede ser la obra más reinterpretada por los artistas puertorriqueños en el Siglo XX (Figueroa, 2001: 5). Por tal razón, hemos limitado nuestro estudio de tales obras a un análisis de un cuadro, una instalación y un breve resume de la exhibición *Correspondencias ...un diálogo con Ramón Frade*. Nos interesa analizar las obras contemporáneas de los artistas internacionalmente reconocidos Carlos Irizarry y Bibiana Suárez, quienes cuestionan en vez de promover la identidad jíbara cultivada por Frade; luego estudiaremos las correspondencias visuales con Ramón Frade en el Museo Universitario Dr. Pío López Martínez.

En *La transculturación del puertorriqueño* (1975), óleo sobre tela, 66” x 66”,³³⁷ Carlos Irizarry³³⁸ explora el tema de la identidad puertorriqueña a través de la técnica *avante garde* de la apropiación. Irizarry se apropia de *El pan nuestro* y lo yuxtapone con una figura espectral, que simboliza los daños a causa de la transculturación. Explora la pérdida de una identidad cultural “pura”, representada por el jíbaro y la asimilación de la cultura norteamericana. Además, dramatiza la emancipación de la sociedad agrícola por el progreso y la tecnología. Su jíbaro monocromático, con unos plátanos verdes enfermizos en las manos, tiene un pie plantado en suelo borincano,

³³⁶ El machete también fue adoptado como símbolo de los Macheteros, un grupo de revolucionarios puertorriqueños de los 1970s y 1980s.

³³⁷ Colección del First Bank of Puerto Rico.

³³⁸ Carlos Irizarry, nacido en Puerto Rico, estudió y trabajó en la ciudad de Nueva York. En la década del sesenta regresó a la Isla y se hizo parte de un grupo de artistas jóvenes puertorriqueños que habían sido fuertemente influenciados por la escena artística nuyorriqueña. La temática política motivó a Irizarry mientras empezó a explorar el arte figurativo: primero con construcciones en neón y Plexiglás, luego a través de fotomontajes y la serigrafía en lienzo.

pero el otro está en el cemento. Ya el trasfondo no es un paisaje rural romántico con una palma y un bohío bajo un cielo celestial. A la izquierda de este jíbaro hay una calle de cemento, mientras a su derecha unas rejas de madera gris y verde, todo bajo un cielo oscuro. A la derecha del jíbaro hay una figura espectral grotesca. La cual aparece llena de agujas, cuelga de un cordón metálico, desnuda y sin pies, mirando hacia el cielo. Parecido a la figura de un Cristo crucificado, esta figura no imparte esperanza de una nueva vida, sino el horror de una gente ya sin su tierra, envenenado por la transculturación, al punto de morir.

En contraste al mensaje macabro de Irizarry, Bibiana Suárez³³⁹ hace su propio “espacio caribeño” y “espacio puertorriqueño” en su serie *Dominó / Domino* (1998).³⁴⁰ Ella invita al espectador a leer unas piezas de dominó como si uno leyera la Historia. A la vez, es una re-construcción de la historia hecha por Suárez de sus historias personales. *Dominó / Domino*, un viaje por la memoria rota, invita al espectador a cuestionar el papel del género, la cultura y la memoria. De las 58 obras de la instalación,³⁴¹ nos concentramos en cuatro obras que cuestionan el papel de la memoria en relación con el jibbarismo.

Las obras #38 *Papo y yo de jíbaro / Papo and I as Hillbillys*, #36 *El jíbaro de Frade / Frade's Hillbilly* y #37 *Huck Finn / Hillbilly* son imágenes que apoyan la visión cariñosa del jíbaro, icono de la identidad puertorriqueña. En #38 *Papo y yo de jíbaro / Papo and I as Hillbillys*, Suárez celebra el jibbarismo con una foto de ella misma de niña con una amapola³⁴² en el pelo, una faldita con volantes de colores y una camisa blanca al lado de su primito que lleva una pava en la cabeza y una camisa blanca; los dos la esencia del jibbarismo. Mientras tanto, yuxtapuesta al #36 *El jíbaro de Frade / Frade's Hillbilly*, con la obra #37 *Huck Finn / Hillbilly*. Huckleberry Finn, protagonista de una novela del escritor decimonónico norteamericano Mark Twain,³⁴³ es un muchacho joven que logró sobrevivir por sus travesuras y su picaresca, mientras el jíbaro de Frade solemnemente sobrevive en su “paraíso” tropical. Estas imágenes del jibbarismo chocan con la imagen #77 *Paret como jíbaro / Paret as Hillbilly*, el autorretrato de un español que se disfraza el mismo de

³³⁹ Bibiana Suárez es una artista puertorriqueña que trabaja y vive en Chicago.

³⁴⁰ De medio mixto.

³⁴¹ Todas las obras son 21 pulgadas en diámetro y de medio mixto.

³⁴² La amapola es la flor nacional de Puerto Rico.

³⁴³ *The Adventures of Huckleberry Finn* (1884).

jíbaro para persuadir a las autoridades españolas de “la pobre y mala vida que se lleva en las Islas”. Tal obra radicalmente altera el significado nostálgico del jibarismo y cuestiona la vida “feliz” de los campesinos del monte.

En pleno Siglo XXI estas cuatro imágenes de Suárez “[...] refresca nuestra memoria confrontándonos con estas creaciones y alteraciones de un mismo símbolo cultural [...]” (Goergen, 2003: 196). La artista llena las fichas “blancas” de los dominós con su propia interpretación de la historia cultural, social y política del jibarismo de Puerto Rico, mientras enlaza y yuxtapone la realidad española y estadounidense con tal mito.

En la exhibición *Correspondencias ...un diálogo con Ramón Frade* (2001), el Museo Universitario Dr. Pío López Martínez del Colegio Universitario de Cayey abrió un espacio para contemplar por qué hay una atracción por *El pan nuestro*, y por qué se considera esta obra un icono en los artes puertorriqueñas. Invitaron artistas de la comunidad regional, así como a los puertorriqueños de ultramar, a participar en una correspondencia iconográfica con Ramón Frade.

En la exhibición la obra canónica de Frade jugó un papel fundamental. Según el director del museo, Antonio Matorell:

Gran parte de los trabajos han centrado su imagen en la recreación del retrato de Frade y su más famoso icono, *El pan nuestro*. Esta identificación triangular del artista participante con la obra emblemática y su autor es significativa.

El jíbaro de principios de siglo XX es revisitado en los comienzos del XXI. Ese agricultor casi desaparecido del entorno económico sobrevive en su signo que opera cual imán al ojo y la mano de nuestros artistas. Nostalgia o rescate, crítica o reafirmación, el signo evidencia una permanencia reveladora. (Martorell, 2001: 3)

De los cuarenta y seis artistas que participaron en la exhibición catorce utilizaron la obra *El pan nuestro* como referente en sus conversaciones visuales con Frade a través de la pintura, medio mixto, arte digital, escultura, emulsión fotográfica y collage. La obra “Criollo”³⁴⁴ jugaba con el tema de *El pan nuestro*, ofreciéndonos un jíbaro “aguzao”. Mientras tanto, en “La Mesa”³⁴⁵ el rostro en blanco del jíbaro nos dio un espacio que sirvió como espejo. El *collage*

³⁴⁴ Medio mixto, 48” x 52” por Erick Lluch.

³⁴⁵ Oleo, 39” x 40” por Josué Santos.

*Frades Nuestros que estás en los cielos*³⁴⁶ mezcla la iconografía popular norteamericana (el tío Sam, la estatua de la Libertad y el dólar) con el jíbaro –icono de resistencia, rabia y lucha– para denunciar los abusos de la Marina de los EE.UU. en la isla niña de Vieques y pedir la libertad; mientras *Corazón, corazón*³⁴⁷ repite numerosas veces la silueta del jíbaro estilo pop de Andy Warhol y *Curso, precurso y recurso*³⁴⁸ es una caja con nueve paneles con el rostro de Frade en primer plano y al fondo del jíbaro. A la vez, la escultura provocadora *Pan nuestro*³⁴⁹ parece ser una denuncia ante el desmonte de la tierra por la construcción indiscriminada de carreteras y edificios. Otros, como *Transfiguración*³⁵⁰ y *Espera, avanza, espera*³⁵¹ parecen que no sólo se comunican con Frade, sino aportan y desarrollan planteamientos hechos por el artista Carlos Irizarry en su ya estudiada obra *La transculturación del puertorriqueño*.

Desde el *Autorretrato* de Paret y Alcazar pintado en 1776 el tema del jíbaro ha sido usado y / o manipulado por los artistas plásticos para una amplia gama de intereses. En el caso de Paret y Alcazar la obra en cuestión era un autorretrato del pintor durante su destierro en Puerto Rico.³⁵² La obra, similar a una enviada al rey por el propio pintor, servía para mostrarle su estado de miseria e implorar el perdón real. Mientras tanto, en 1905 Ramón Frade utiliza la imagen del jíbaro de nuevo para salir de la Isla, esta vez para financiar estudios de arte en Italia. Mientras tanto, las obras de Carlos Irizarry y Bibiana Suárez obligan al espectador a cuestionarse agresivamente el mito y la realidad jíbara. Además, empezamos el Siglo XXI con unas “correspondencias” promovidas por el Museo Universitario Dr. Pío López Martínez que aportaron un espacio para que los artistas dieran voz a sus inquietudes con el icono del jíbaro.

El uso de la obra *El pan nuestro* ha sido usado para apoyar y promover una cultura nacional cien por ciento vendida por la élite

³⁴⁶ Collage, 34” x 48” por Elías Adarme.

³⁴⁷ Mixto sobre papel, 44” x 30 ½” por Jesús González.

³⁴⁸ Arte digital, 35 1/2” x 35 ½” por Joaquín Dávila.

³⁴⁹ La escultura mide 18 ¼” x 11” x 11” por Myrna Arocho.

³⁵⁰ Oleo sobre tela, 47” x 37” por Jorge L. Morales.

³⁵¹ Acrílico con polmeros sobre tela, 72” x 60” por Camilo Torres.

³⁵² El cuadro *Autorretrato* presenta el artista vestido de campesino o jíbaro. Está de pie y descalzo con las piernas desnudas. Usa una camisa muy holgada con las mangas enrolladas en los brazos. En su cabeza hay un sombrero de pava. En la mano derecha hay un garrote descansando, en el hombro sostiene un racimo de plátanos y en la izquierda un machete.

puertorriqueña con el objetivo político de combatir agresivamente contra la norteamericanización. Apoya el mito de una memoria hegemónica blanqueadora y las ideologías complejas que justifican la desigualdad, el racismo, la pobreza material, la desolación espiritual, etcétera,³⁵³ hecha y promovida por la élite y la cultura dominante puertorriqueña. Mientras tanto, la obra *La transculturación del puertorriqueño* la instalación *Dominó / Domino* y la exhibición *Correspondencias ...un diálogo con Ramón Frade* cuestionan el mito del jibarismo y el espíritu criollo puertorriqueño.

4.3 Música y memoria: el jibarismo en la música puertorriqueña en los treinta

“Aunque la gente desconozca libros o correos electrónicos, todo bolero le habla al oído. La posmodernidad nada le dice a los grandes núcleos de América Latina, pero una corriente eléctrica circula por llanos y montañas, edificios y conventillos cuando suena 'Que se quede el infinito sin estrellas... ' De aquí la vigencia no sólo del Jefe [Daniel Santos], sino de Pedro Infante y Alfredo Sadel, Héctor Lavoe y Benny More.”

Vicente Francisco Torres

“El bolero no es un acto de habla individual, sino la representación de dicho acto. El resultado de esta multiplicación de niveles comunicativos es una repetición sin restricciones, que maximaliza constantemente -con cada nuevo preformativo- esos niveles. Se juega con las proyecciones de la imaginación en una cartografía que considera el presente, con su pasado y con el futuro. Es una ciencia ficción amorosa futurista: el siempre nos

³⁵³ “[...] el logro de la dominación ideológica consiste en definirles a los grupos subordinados lo que es y no es realista, y en conducir ciertas aspiraciones y quejas al terreno de lo imposible, de los sueños inútiles. Persuadiendo a las clases bajas de que su posición, sus oportunidades, sus problemas son inalterables e inevitables, la hegemonía limitada puede producir esa actitud de obediencia sin por ello cambiar los valores del pueblo. Se puede llegar a pensar que, convencido el pueblo de que es imposible hacer algo para mejorar su situación y de que todo seguirá siempre igual, las críticas ociosas y las aspiraciones sin esperanza terminarán desvaneciéndose” (Scott, 2004: 101).

amaremos y no me olvidarás nunca. Su música, lengua del mundo entero, es también una lengua que delata el secreto de las circunstancias históricas y locales, en la universalidad del desde y del goce. Combina el arte de la palabra, el arte de los sonidos que compete al oído para aparecer como una especie de monstruo anfibio, medio canto, medio declamación en la inflexión de las palabras, y sus diversos acentos.”

Iris M. Zavala

De la misma manera que la literatura ha jugado un papel fundamental en la construcción del imaginario nacional en América Latina y el Caribe durante el Siglo XIX, la música popular³⁵⁴ ha jugado un papel similar en la reproducción y representación del imaginario nacional en el Siglo XX. Por ende, terminamos el cuarto capítulo con un acercamiento al lamento de Rafael Hernández. Primero, intentamos entender el papel que la música ha jugado en la construcción del imaginario nacional en el Siglo XX. Después, consideramos cuidadosamente quién era “el jíbaro”, Rafael Hernández. Luego, descubrimos el bolero –la canción de la modernidad– un breve melodrama más un discurso público que aluda a los espacios privados, personales y colectivos, rencorosos y nostálgicos. Por último, analizamos las líricas del “Lamento borincano” para señalar como la canción de Rafael desmitifica la ilusión romántica de la nación, cuestiona el mito de *la gran familia puertorriqueña* y representa las desilusiones causadas por la política norteamericana. Al mismo tiempo, consideramos la recepción de la canción en Puerto Rico en general y por el líder máximo del PPD Luis Muñoz Marín en específico, quien rescata y abraza el imaginario del jíbaro en la década del cuarenta.

Juan Otero Garabís en *Nación y ritmo: “descargas” desde el Caribe* (2000), plantea que en la dinámica de integración, reproducción y reapropiación que establece la industria cultural (cultura dominante) con la cultura popular, la primera incorpora y transforma la producción del pueblo al mismo tiempo que difunde su cultura por todos los sectores sociales. Utilizando el ejemplo de la industria disquera y la radio, Otero Garabís analiza como los dos han facilitado

³⁵⁴ Otero Garabís define la música popular como una música producida por sectores de la sociedad que tienen un bajo nivel de educación y/o pocos recursos económicos (Otero Garabís, 2000: 24).

que ritmos de comunidades particulares (i.e. el jazz, el son cubano) se divulguen por toda la sociedad, vuelvan a ser considerados ritmos “nacionales” y alcancen divulgación internacional. A través de medios de comunicación de mayor alcance social sugiere la re-configuración de la “comunidad imaginada” de la nación mediante la inclusión de sectores que antes no eran considerados parte de imaginarios anteriores. Por consiguiente, diversas voces y sectores “populares” entrarán en el escenario del imaginario nacional con un nivel de participación no considerado por las novelas decimonónicas de América Latina (Otero Garabís, 2000: 16).

Una música ampliamente reproducida y divulgada promueve nuevas formas de representación social. Las nuevas formas de representación social afectan la manera en que las comunidades nacionales se conciben a sí mismas: construirán nuevos imaginarios nacionales que reflejan la relación cambiante entre los sectores sociales (Otero Garabís, 2000: 15-16, 30).

Por el cambio de las condiciones históricas en la Isla una nueva configuración del imaginario nacional fue necesario –producto de nuevas alianzas y negociaciones–; éste incluía la participación de sectores que fueron ignorados o marginalizados en los imaginarios anteriores (Anderson, 1996: 80; Otero Garabís, 2000: 15). José Luis González, en su ensayo “Razón y sentido del ‘Lamento borincano’” (1980), señala que en Puerto Rico la crisis económica de la década de los 1930s permitió una expresión artística popular de protesta³⁵⁵ –un lamento en clave popular y con ritmo– que todos aceptaron como suyo. González hace una comparación de las líricas de “Lamento borincano” con la poesía política y revolucionaria decimonónica de Lola Rodríguez y Pachín Marín para mostrar que el trabajo de Rodríguez y Marín no gozaban del apoyo de masa que recibió “Lamento borincano”. Él argumenta que no fue hasta los 1930s que, debido a la crisis económica que sufría Puerto Rico, no fue posible tener una expresión artística popular “[...] cuya temperatura, ideológica, reformista avanzada aunque no precisamente revolucionaria, coincidía con la de las masas, tanto urbanas como rurales” (González, 1989: 136). Además, Otero Garabís explica que en los años veinte y treinta, a pocos incomodó que el bolero de Hernández se adoptara como himno extraoficial (Otero Garabís, 2000: 123).

³⁵⁵ “La música popular emerge como una maquinaria anti-opresiva: el discurso del ‘otros’ y de la ‘otredad’ seductora que libera el cuerpo” (Zavala, 2000: 49).

Desarrollando el planteamiento hecho por González y Otero Garabís, mostramos que la descripción de pobreza hecha por Rafael Hernández en las líricas del bolero “Lamento borincano” sirvió de apoyo a la ideología de la creciente clase de intermediarios industriales.

4.3.1 ¿Quién era Rafael Hernández?

El gran compositor puertorriqueño³⁵⁶ Rafael Hernández capturó los sueños y el sufrimiento de generaciones de puertorriqueños en sus canciones.³⁵⁷ A la vez, Hernández no se limitó a un género nacional puertorriqueño, sino latinoamericano, astutamente combinando lo cubano con lo cono sureño, lo mexicano y lo nuyorriqueño negro en las letras de más de dos mil boleros,³⁵⁸ rumbas³⁵⁹ y guarachas.³⁶⁰ De los cientos de boleros que ha compuesto, uno de los más famosos, “Lamento borincano”, señala en los problemas sociales de la identidad nacional, un concepto íntimamente ligado al destierro y la emigración. El impacto de esta obra es inmensurable, al extremo que “Lamento borincano” ha influenciado y hasta hoy influencia la memoria colectiva de los puertorriqueños en la Isla y en la diáspora.³⁶¹

Rafael Hernández nació el 24 de octubre de 1891 en una familia negra y pobre, hijo de la lavandera María Hernández y el tabacalero José Miguel Rosa. Comenzó su vida en el pueblo costeño de Aguadilla, en el barrio Tamarindo, prácticamente con la producción del tocadiscos. Es en la década de los 1890s que comienza a pro-

³⁵⁶ En la década de 1930 existía la gran trilogía de compositores puertorriqueños: Roberto Cole, Rafael Hernández y Pedro Flores.

³⁵⁷ Su primera composición, la danza “María Victoria” data del año 1912.

³⁵⁸ Maya Roy define el bolero como un ritmo binario y danza, distinto de su homólogo español de compás temario que surge en Santiago de Cuba a finales del Siglo XIX (Roy, 2003: 236).

³⁵⁹ Roy dedica un capítulo entero al tema de la *rumba*, que tiene sus orígenes en las regiones de Matanza y La Habana, y tiene una estrecha relación con la música religiosa congo-bantú. Hasta hoy la rumba mantiene su popularidad en Cuba, en parte, por su aspecto de improvisación (Roy, 2003: 55-57).

³⁶⁰ La *guaracha* es un género musical cantado, de *tempo* vivo y letras satíricas, procedente del teatro bufo que ha evolucionado hacia un ritmo de baile influenciado por el *son* (Roy, 2003: 240).

³⁶¹ Su influencia también se siente por toda América Latina, específicamente en Méjico, que es el segundo país que más versiones ha producido de “Lamento borincano”. La ha grabado Marco Antonio Muñoz, Pedro Vargas, Los Panchos, Los Tres Ases, Los Tres Reyes, Javier Solís, Toña La Negra y María Luisa Bandín. RCA Víctor es la multinacional que más versiones editó de “Lamento borincano”.

ducirse comercialmente el fonógrafo. La comercialización de la música popular (a través de los discos, la radio, el cine y la televisión) se inicia en los EE. UU. durante los primeros 25 años del Siglo XX. Y, mientras Puerto Rico y Cuba surtían de música a la infraestructura tecnológica norteamericana, México se encargaba de la distribución (Torres, 1998: 53).

El costeño urbano definitivamente no era un campesino de las montañas. Pero sí, conocía y tenía contacto con los jíbaros de San Sebastián quienes bajaban de las montañas a caballo o en un burro para intentar vender sus productos agrícolas en la gran ciudad que era Aguadilla en ese entonces.

A los 12 años Rafael Hernández empezó su carrera musical y llegó a dominar el violín, trombón, bombardino, guitarra y el piano. En su adolescencia se trasladó al sector de Puerta de Tierra, de la ciudad capital, San Juan. Allí tocó el trombón en la Banda Municipal, el violín en la Orquesta Sinfónica y organizó su propia orquesta, la cual tocaba en bailes, juegos de béisbol y en el Cine Tres Banderas.

Hernández, como otros 18,000 puertorriqueños, “escapó” de la pobreza de la Isla a través del servicio militar obligatorio en la Primera Guerra Mundial. Esto era un resultado de la imposición de la ciudadanía norteamericana mediante la Ley Jones³⁶² aprobada el 2 de marzo de 1917, un mes antes que los EE.UU. declararan la guerra a Alemania. En mayo de 1917, Rafael, su hermano Jesús y otros 16 músicos fueron reclutados por el afro-americano James Reese Europe³⁶³ para formar parte de la Banda de Música del Ejército de los EE.UU. (de músicos “de color”); el Regimiento 369 de Infantería, los “*Hellfighters*”,³⁶⁴ que llegaría ser la banda más famosa del ejército americano de la Primera Guerra Mundial. Los músicos isleños viajaron desde el Caribe a la ciudad de Nueva York donde esperaron su asignación. Después de una larga espera, el Regimiento 369 fue asignado a un campamento en Spartanburg, en Carolina del Norte.

Por problemas de racismo con la comunidad local, después de sólo tres semanas en Spartanburg enviaron al regimiento a Francia. A

³⁶² La Ley Jones concedió la ciudadanía norteamericana a todos los habitantes naturales de Puerto Rico.

³⁶³ Hernández fue reclutado el 11 de mayo de 1917 con el número de servicio 102827 (Rodríguez Tapia, 2004: 46).

³⁶⁴ Relacionado con el Regimiento 369 y los prejuicios que sufrió, véase: Ruth Glasser, *My Music Is My Flag: Puerto Rican Musicians and Their New York Communities 1917-1940* (Berkeley, 1995), pp. 53-72.

la vez, aunque los músicos se ganaron los corazones de los franceses por su talento musical, irónicamente, pasaron una gran parte de su tiempo limpiando, construyendo trincheras y como camilleros trasladando heridos a las zonas seguras fuera del campo de batalla como parte del *Ambulance Corps*. Durante su tiempo en el ejército Hernández logró obtener el grado de sargento y ser asistente del director de la banda del Decimoquinto Regimiento de Infantería.

A finales de 1918, después de la amnistía de la Primera Guerra Mundial, la infantería recibió el premio *croix de guerre*. Y, el 17 de febrero de 1919 el Regimiento 369 desfiló triunfalmente por las calles de la ciudad de Nueva York. Luego, unos miembros de la infantería – que incluía a Rafael y a su hermano Jesús– empezaron una gira post-guerra por los EE.UU. y grabaron canciones para Panthé. A la vez, la buena fortuna de Rafael Hernández terminó con la muerte trágica de Europe en mayo de 1919 que resultó en la disolución de la orquesta.

Rafael regresó a Nueva York y por un tiempo gozó plenamente de la vida bohemia, conociendo y haciendo amistades con Luis Muñoz Marín y Luis Lloréns Torres (Rodríguez Tapia, 2004: 47). Después de realizar una gira artística por los EE.UU. con la Banda Lucky Roberts y organizar la Orquesta Hispanoamericana se trasladó a Cuba.³⁶⁵ Durante su tiempo en Cuba dirigió una orquesta en el Teatro Fausto en la Habana y compuso “Capullito de Alelí”. Regresó a Nueva York en el año 1925 para fundar su propio conjunto, “la creación de una de las primeras constelaciones de tres estrellas” El Trío Borinquen,³⁶⁶ que se dedicaba a la música pan-latinoamericana.³⁶⁷

Después de la primera Guerra Mundial un ambiente tenso reinaba en la ciudad de Nueva York y por todo los EE.UU.. Era una época de revueltas y demostraciones racistas, más un crecimiento de

³⁶⁵ La mudanza puede ser motivada por un accidente que sufrió en una fábrica donde pierde la mitad del dedo pulgar de la mano derecha.

³⁶⁶ En Santo Domingo se llamaba Trío Quisqueya y fue compuesto de Rafael Hernández, director y primera guitarra, Manuel (Canario) Jiménez, primera voz, posteriormente sustituido por el cantante dominicano Antonio Mesa y Salvador Etiel, segunda voz. En esta etapa se destacan las composiciones “Siciliana”, “Me la pagarás”, “Mi patria tiembla” y “Menéalo”; en algunas de ellas se emplea por primera vez la trompeta y el bongo.

³⁶⁷ “El arma secreta o el emblema simbólico de la nueva arqueología sentimental fue en sus comienzos la trilogía Cuba / Puerto Rico / México. En el mismo cuerpo de edificio americano, estos primeros compositores e intérpretes son la galería panorámica que comunica con el jardín interne con columnas llamado ‘bolero’” (Zavala, 2000: 66).

la organización racista del Ku Klux Klan.³⁶⁸ En parte el caos se debía a una reacción contra los avances de los afro-americanos durante la guerra. La tensión también estaba íntimamente ligada al éxodo de afro-americanos del sur al norte³⁶⁹ y a la emigración de miles de puertorriqueños de la Isla a los EE.UU. Ya para la década de 1920 había casi 12,000 puertorriqueños en los EE.UU. y en los 1930s creció a 53,000 y el número subió a 70,000 en la década de 1940 (López, 1980: 314-315). La mayoría de los puertorriqueños emigraron a la ciudad de Nueva York para llenar la necesidad de mano de obra barata con casi 15,000 puertorriqueños viviendo en El Barrio.

En la Gran Manzana los afro-americanos y los puertorriqueños vivieron una discriminación intensa, específicamente en relación con las oportunidades para empleo y vivienda. Era común encontrar letreras que proclamaba: “No Dogs, No Negroes, and No Spanish” (No perros, no negros y no puertorriqueños) para recordarles a los puertorriqueños en específico y a los latinos en general que para gran parte de la población norteamericana ellos compartían la ciudadanía inferior de los afro-americanos. En *Memorias de Bernardo Vega* encontramos la siguiente descripción de la ciudad en ese entonces:

En el Barrio Latino y en Harlem, en general, todos los días parecían días feriados. Las calles estaban a todas horas llenas de gente. Reinaba el desempleo. Casi todos los días le echaban los muebles a la calle a alguna familia puertorriqueña. Se iniciaba la lucha contra los desahucios.

Pero nuestra gente no parecía amilanarse con la depresión económica. El hecho de que la crisis se extendía por todo EE.UU. la hacía más llevadera para quienes siempre habían vivido al borde de la miseria. Un apretón mas no parecía hacer gran diferencias.

Las bodegas estaban llenas de cuentas incobrables. Según la policía, la delincuencia se había duplicado; asaltos a mano armada, robos, prostitución, venta clandestina de ron y, naturalmente, la *bolita*, esa lotería de los pobres que cultiva esperanzas haciendo rico a unos pocos *banqueros*. (Iglesias, 1994: 193)

El 29 de octubre de 1929 el mercado de valor de los EE.UU. tocó fondo. Vega nos cuenta que la depresión económica en EE.UU. ya no se podía tapar con la mano. Unos desempleados, siguiendo el ridículo consejo del presidente Hoover, recurrían a la venta de manzanas en las calles de las grandes ciudades. Mientras tanto, otros apelaban a

³⁶⁸ Ku Klux Klan es un grupo que aboga la supremacía de la raza blanca.

³⁶⁹ La emigración de los afro-americanos se debió a la ruptura del sistema de la plantación en el sur de los Estados Unidos.

través de la acción de masas: la policía desbarataba a palos sus manifestaciones.³⁷⁰

Es durante esta época caótica que las experiencias y memoria agridulce que Rafael guardaba de su tiempo en el ejército, más la realidad brutal de ser un emigrante “negro”³⁷¹ le conducía a meditar sobre la realidad de la colonia puertorriqueña, su Madre Patria y la desaparición del jíbaro iconográfico.³⁷² Un frígido y lluvioso día de diciembre de 1929, Rafael compuso el melodrama de “Lamento borincano” en El Barrio. Según Ma Dhyán Elsa Betancourt, Hernández estaba con un grupo de amigos, artistas desempleados, en un restaurante en Harlem. Ningunos de ellos tenían dinero y estaba lloviendo. Uno de sus amigos tenía una botella de ron puertorriqueño. Mientras bebían, compartían sus memorias de las playas soleadas de su Islita, recordaron una isla paradisíaca llena de palmeres y cosas lindas. La nostalgia de esa triste, fría tarde se le llevó a un piano dilapidado en una esquina del restaurante donde empezó a tocar la melodía de “Lamento borincano” espontáneamente (Betancourt, 1981: 18-19).³⁷³

Las líricas de la canción, nacidas en la diáspora, cuentan la historia íntima de un jibarito decepcionado con su realidad que llora una patria perdida. Hernández, de una manera sencilla pero eficaz, en pocas palabras, capta la esencia del conflicto espiritual que él y miles de puertorriqueños sufrieron porque se vieron obligados a

³⁷⁰ “El 11 de febrero de 1931 mas de 60,000 desempleados se reunieron en Times Square demandando trabajo. El gobierno de la ciudad lanzó contra ellos olas de policías a caballo. Mientras tanto, en Washington, se hacia frente también con la violencia al clamor de los veteranos de las fuerzas armadas desempleados ... Sólo en Nueva York, 75,000 personas insolventes firmaron peticiones de auxilio en los cuarteles de la policía.

El gobierno no prestaba socorro alguno. La beneficencia pública se hallaba en bancarrota. Y bajo tales condiciones, no es de sorprender que el crimen y la inmoralidad se difundieran por los sectores más pauperizados de la ciudad” (Iglesias, 1994: 198-199).

³⁷¹ “Los puertorriqueños negros resultaban todavía peor. Estos sencillamente eran agentes de perdición y de vicio entre los negros norteamericanos. En fin, los puertorriqueños todos carecían de valores morales: por eso, a juicio del articulista, no les importaba hundirse en la más abyecta degradación moral” (Iglesias, 1994: 241).

³⁷² En 1928 graba para la compañía *Columbia Records* tres temas: “Laura mía”, poema del poeta puertorriqueño José de Diego y “Mi novia del alma” y “A mis amigos”, poemas del puertorriqueño José Gautier Benítez.

³⁷³ Hay versiones contradictorias de como y cuando Hernández escribió su canción. A la vez, todos coinciden que fue en El Barrio.

abandonar su tierra natal por razones económicas. Las bellas palabras grabadas el 14 de julio de 1930,³⁷⁴ acompañado con sólo la guitarra, las maracas y la clave, pintan la historia trágica de un hombre común y corriente. A la vez, la fuerza de las letras de la canción logran despertar sentimientos patrios que comunican una nostalgia tan poderosa que trae lágrimas a los ojos.

4.3.2 El bolero

“Son textos culturales que nos revelan la historia de los sentidos y la genealogía ética y moral de cada cultura. Al mismo tiempo, son prueba palpable de que no vivimos nuestro cuerpos y nuestros sentidos de la misma manera.”

Iris M. Zavala

Hernández eligió el género popular del bolero –en vez del género por excelencia del mismo jíbaro, la décima– para contar la vida campesina. El bolero nació en Cuba entre los años 1885 y 1886,³⁷⁵ y a partir de la década de 1930 se disemina y difunde por el mundo, siempre desde el triángulo Cuba / México / Puerto Rico. Es en el año 1930 cuando surge el primer bolero de fama mundial, *Aquellos ojos verdes*, con la letra de Adolfo Utrera y la música de Nilo Menéndez (Zavala, 2000: 79).

El multiculturalismo y poliglosia del bolero viene del microcosmos de las plantaciones y entendemos que su nacimiento (como el de sus contemporáneos, el danzón, el son y el *blues*) tiene una estrecha relación con la abolición y desintegración de la esclavitud en el Caribe y en los EE.UU. (Zavala, 2000: 28-29, 48). Es una música que mezcla lo africano, europeo y americano; lo andaluz, la *chanson* francesa, las arias operísticas y las baladas románticas napolitanas. Sus raíces están basadas en la herencia africana (ritmos e instrumentaciones) y española (por el legado verbal y formal). Es una mixtura en la que intervienen los ritmos de la habanera, la romanza operática, la canción vals, el son y el danzón. Por eso, los cantantes y compositores que participaron en el nacimiento del bolero eran personas vinculadas con la ópera y la zarzuela, entre ellos Eliseo

³⁷⁴ La canción fue grabada por Canario y Su Grupo con el cantante Davilita (Pedro Ortiz Dávila).

³⁷⁵ El primer danzón, *Las alturas de Simpson*, de Miguel Failde, abrió camino a lo que luego sería *son*, y se amplió el catálogo de la escritura sincopada: el *bolero*, la *conga*. El primer bolero se compuso hacia 1885, de dos estrofas y treinta y dos compases (Zavala, 2000: 63).

Grenet, María Greever, José Mojica, Alfonso Ortiz Tirado, Pedro Vargas, Rita Montaner y Ernesto Lecuona (Torres, 1998: 79).

El bolero, canción de la modernidad, es de las grandes urbes: cuenta experiencias cotidianas y está escrito utilizando la lengua de la ciudad y los ritmos ciudadanos. Además, el mundo del bolero es sobrenatural y multiforme, difícil de ordenar, un lugar donde reina la transfiguración poética de la palabra del imaginario Caribe, donde todas las cosas se interfieren en un desorden total y todas las imágenes son contemporáneas. Iris M. Zavala en *El bolero. Historia de un amor* (2000), nos explica la profunda afinidad entre el bolero y el modernismo:

[...] comparte la rica gama de textualidades y envíos a otros textos que caracteriza el virtuosismo moderno en sus excesos de sentido, donde no deja de inscribirse un discurso “abierto”, que remite a diferentes sujetos y diferentes “saberes”. El modernismo pasa a la canción popular, se democratiza. Murió Rubén en 1916, la gran novedad del mundo moderno es ya un “fósil viviente”, una pobre “luz de bohemia” reproducida y repetida en los versos de las “torres de Dios” y sus pequeñas minorías. **En su traslado a la canción popular el modernismo se renueva, se re-vitaliza.** [...]

El bolero transcribe, retoma la escritura modernista. Ése fue su primer proyecto sistemático. (Zavala, 2000: 67, negritas nuestras)

Según Zavala, el bolerista retoma la escritura modernista y arrastra “un alma de caballero” por los nuevos caminos de la modernidad industrial. Por esto, el discurso amoroso del bolero se recompone en la memoria y la nostalgia del amor cortés³⁷⁶ (la fantasía, la subli-

³⁷⁶ Zavala explica el contexto histórico del nacimiento del bolero de la manera siguiente: “La baja tasa de fecundidad entre las mujeres esclavas –prosiguiendo la línea de los hechos– es dato conocido; es forzoso que la demografía fuera el resorte secreto para hacer brotar el entusiasmo colectivo y las ilusiones más sublimes para este culto a la mujer, expresado con las sutilezas de las lenguas amorosas más exquisitas. Este culto occidental se *amulató*, se hizo descortés, al mismo tiempo que se ennobleció al transponer la cortesía y la unidad de lenguaje y de modales a la población mulata. Esta desarmonía nos obliga a una doble-lectura: primero, esta música popular pone de relieve la lucha por el signo en el terreno de la heteroglosia; segundo, la afluencia del universo semántico deja sentir los estertores de la apropiación del capital simbólico del amo. Se reconocerá la estela de la gran tradición amorosa europea, inserta en ritmos mulatos y mestizos, con entonación antillana. Al mismo tiempo, los trovadores populares cultivan un lenguaje ocupado; se apropian, de manera simbólica, de los placeres reservados para los amos, única clase y raza a la cual le era permitido idealizar y espiritualizar el cuerpo; con esta usurpación del lenguaje amoroso, la *bruta animalia* legitima las ternezas y delicadezas del culto cortés. La lírica así amulatada se alimenta del amor cortés como invitación abierta a utopías de deseos y seducciones consumadas que, en definitiva,

mación), más las estrategias sociales de la modernidad naciente y su mensaje emancipador.

El modernismo produjo fenómenos como los hipercultismos y las ultracorrecciones. El bolero busca, a través de la metáfora (ultra correcta, hiperculta), convertir un objeto simple, literal en un sujeto infinitamente estremecido. De esta manera, en la letra del bolero –un nuevo lenguaje amoroso-lírico-narrativo– devela lo oculto (Zavala, 2000: 68). Además, cada palabra de un bolero transmite toda la turbación moderna que equivale a una especie de apropiación y difusión del discurso modernista abierto, ambiguo, andrógino que abre el espacio entre la literalidad y la oralidad (Zavala, 2000: 115). Interesantemente, en las primeras dos décadas del Siglo XX muchas de las letras de boleros están basadas en poemas modernistas. Predominan los versos de Amado Nervo, Manuel Gutiérrez Nájera y José Antonio Pérez Bonalde (Zavala, 2000: 66).

Por lo anterior, entendemos que el bolero es una verdadera proeza literaria que sintetiza, en unas pocas líneas, todo un cuento de amor, a través de la unión de las letras arregladas con semejanza al soneto.³⁷⁷ El bolero está compuesto de cuatro compases binarios. Los 32 compases de la canción tradicional están divididos en dos secciones de 16 compases cada una, pasando de la primera a la segunda con un cambio de tono. No es un género simplista, sino la combinación ágil del secreto de quien ha logrado encontrar en esfinges, amores, ninfas, faunos, diríadas, quimeras, criaturas fabulosas y otras pasiones, la quintaesencia de las relaciones de amor. El bolero es la naturaleza amorosa revivida en la imaginación, combinada según la lógica de un sueño estructurado y perturbador (Zavala, 2000: 104).

La duración de un bolero, que suele limitarse a sólo tres minutos, no permite un desarrollo anecdótico tan completo como, por ejemplo, el tango. Por eso, sólo muestra un estado de corazón –su mensaje resume el eros hispanoamericano de la época:

representan la democratización del deseo en armonía con los espacios colonizados” (Zavala 2000: 46-47).

³⁷⁷ Un aspecto interesante del bolero destacado por Zavala es su cultismo de la pronunciación. El cultismo de la pronunciación resulta en una agrupación de vocales y consonantes con rigores fonéticos y eufónicos. Es una perfecta dicción siempre divorciada del habla cotidiana, pero que dista de ser afectado o pedante. Por lo tanto, el bolero tiene su propia dicción; la crea como una convención más (Zavala, 2000: 115).

En este palimpsesto el bolero implora, anhela la comunión de las almas y se conforma con el encuentro efímero; habla de la ruptura, el abandono, el desengaño y la ansiedad; reprocha, amenaza, muestra resentimiento, rencor o nostalgia. Reconoce la imposibilidad del amor sublime y renuncia, se conforma, asume la ausencia o la traición y perdona, injuria y hasta agradece. El amor será un juego que da placer y dolor, cielo e infierno, y el bolero resultara cifra rudimentaria, joven e inmadura del impulso amoroso. He aquí una nostálgica valoración, histórica y hasta artística, del bolero. (Torres, 1998: 81)

Es un breve melodrama individual que canta la historia pública y las historias privadas; un discurso público que alude al espacio privado. Lo personal del bolero es “mío” y de otros, personal y colectivo, privado y público, seductor, rencoroso y nostálgico (Otero Garabís, 2000: 255-256).

4.3.3 Un triste lamento

Hay varios tipos de bolero, como la canción-bolero, la bolero-ranchera y el bolero-moruno, que es como un diálogo entre la guitarra mora española y el tambor antillano. La canción “Lamento borincano” es un bolero *afro*. Hernández entrelace la estructura de la música popular norteamericana con ritmos puertorriqueños mientras mecía el sabor de una danza con un canto estilo folclórico.³⁷⁸ A la vez, no es solo un bolero *afro*, sino también un lamento.

Los lamentos tienen una vieja historia de miles de años. La costumbre incluye llantos, lamentos, gritos y gruñidos. Ejemplos contemporáneos son la ópera italiana del Siglo XVII y el flamenco. Un lamento es una manera de dar voz y a la vez deshacerse del sufrimiento físico, mental o emocional del cuerpo y / o alma. El lamento es una forma de denuncia –menos agresiva de un grito, pero no menos eficaz– para aliviar dolores y frustraciones. Es una queja dirigida a Dios o a cualquier oyente simpatizante: un llori-cantar. Los

³⁷⁸ “Like many of Hernandez’s songs, “Lamento Borincano” both used the conventions of popular music and wove together strands of the island’s diverse ethnic and musical cultures. The song had a verse-and-chorus structure typical of much North American-influenced popular music. Major and minor modes alternated in the verses (one of Hernandez’s trademarks), but in a way that was more coordinated with the symmetry of popular song structure than with the song’s emotional highs and lows. Nevertheless, “Lamento Borincano” blended this light opera and *danza*-derived minor-to-major transition with a folkish singing style and simplicity of instrumentation that were reminiscent of the *jibaro* tradition. Additionally, the song’s guitar lines both savored of Spanish dance styles and were propelled by a slight Afro-Caribbean syncopation, while imparting a sense of melancholy and foreboding” (Glasser, 1997: 165).

mejores conocidos lamentos son: “Lamento africano”, “Lamento bohemio”, “Lamento borincano”, “Lamento campesino”, “Lamento cubano”,³⁷⁹ “Lamento español”, “Lamento gitano” y “Lamento jarocho”. A la vez, el lamento más conocido de todos los lamentos es “Lamento borincano”.

El lamento de Hernández es uno, sino el primer bolero de “protesta”.³⁸⁰ La canción está íntimamente conectada con la tierra y fuertemente influenciada por la nostalgia, parecida a la música asociada con el andalucismo, el flamenco.³⁸¹ Además, Ángel Quintero Rivera plantea que es sumamente significativo que en “Lamento borincano”, uno de sus tres grandes boleros sociales, Rafael Hernández utilice en partes destacadas la forma armónica conocida como cadencia andaluza, que evoca la tradición musical autóctona del aguinaldo y el seis.³⁸²

“Lamento borincano”, conocido por toda América Latina como “El jibarito”, narra las experiencias personales de un jibaro gravemente afectado por la crisis económica de la Gran Depresión de los 1930s, el cual se considera representativo de todos los puertorriqueños de esa época. Es decir, lo personal del jibarito forma parte y construye la memoria colectiva puertorriqueña (Fentress y Wickman, 2003: 25). Esto se debe al hecho que, como nos explica José Luis González: “[...] sólo en la conciencia del ‘lector’ (en este caso más bien el auditor) adquiere implicaciones colectivas, en parte porque esa experiencia era *típica* en el Puerto Rico afectado por la crisis económica de aquellos años [...]” (González, 1989: 133, cursiva en el original).

³⁷⁹ Acosta nos llama la atención al hecho que, aunque “Lamento borincano” todavía es una canción clásica tocada por toda América Latina, su contemporáneo, compuesto el mismo año por Grenet, “Lamento cubano”, esta virtualmente olvidado, después de numerosos intentos de diferentes gobiernos de prohibirlo (Acosta, 2004: 9).

³⁸⁰ González propone que “Lamento borincano” es la primera canción de protesta escrita en América Latina (González, 1989: 132).

³⁸¹ Para leer más relacionado con con el andalucismo y el flamenco véase: José Antonio González Alcantud, *Deseo y negación de Andalucía. Lo local y la contraposición Oriente / Occidente en la realidad andaluza* (Granada, 2004); y Manuel Lorente Rivas, *Etnografía antropológica del flamenco en Granada*. 2^a ed. (Granada, 2007).

³⁸² Los otros dos gran boleros sociales de Hernández son “Preciosa” y “Campanitas de cristal”. Quintero Rivera plantea que es significativo que la use en una *plena* que se le atribuye, precisamente al referirse a la problemática social nacional, que nuevamente se personaliza (Quintero Rivera, 1998: 310).

Zavala apoya el planteamiento hecho por González. Ella destaca la importancia de los lazos de la comunicación del intercambio humano, que es todo un desciframiento y una reorganización del mensaje en cuestión por el interlocutor o la interlocutora del bolero. Señala que las palabras de la canción se re-agrupan, re-definen, re-semantizan y re-articulan a partir del receptor o receptora de la letra del texto. Resulta en un texto que en cada auditorio social / individual definido incorpora nuevos significados o genera nuevos mensajes (Zavala, 2000: 107-108). Además, ella propone que el bolero busca la complicidad y la adhesión del oyente a dejarse seducir o hundirse en el engaño de su propio deseo: es una institución perversa que pone en escena una contra sociedad regida por Eros (Zavala, 2000: 32).

4.3.4 Análisis de “Lamento borincano”

“Es significativo que, no obstante su errancia, entre los cientos de boleros que compuso Rafael Hernández, la gran mayoría, naturalmente, de temas amorosos, los tres que alcanzaron mayor popularidad fueron aquellos centrados en una problemática social que se identificaba como nacional (aunque, es importante recalcar, dos de ellos aludan a desplazamientos y uno, directa aunque camufladamente, a la emigración). La problemática social-nacional se aborda, sin embargo, desde la intimidad”.

Ángel Quintero Rivera

El bolero no es un acto de habla individual, sino la representación de dicho acto que resulta en la multiplicación de niveles comunicativos y una repetición sin restricciones que maximaliza constantemente esos niveles. Se juega con las proyecciones de la imaginación del presente con su pasado y con el futuro. Por ende, el bolero, una ciencia ficción amorosa futurista, es también una lengua que delata el secreto de las circunstancias históricas y locales en la universidad del deseo y del goce. Combina el arte de la palabra y el arte de los sonidos que compete al oído para producir un medio canto, medio declamación en la inflexión de las palabras y sus diversos acentos (Zavala, 2000: 117).

Hernández relata la crónica de un día en la vida de un jibarito de las montañas de Puerto Rico. Las letras de su bolero empiezan seduciéndonos con la ilusión romántica de un Edén fértil y un

campesino feliz, arrastrándonos a soñar el sueño de una tierra perdida. Tempranito, el jíbaro monta su yegua y baja de sus montañas paradisíacas para ir al pueblo, listo para vender unos productos agrícolas:

Sale, loco de contento,
con su cargamento
a la ciudad, ay,
a la ciudad.

Lleva en su pensamiento
todo un mundo lleno
de felicidad, ay,
de felicidad.

Piensa remediar la situación
del hogar, que es toda una ilusión.

El jíbaro querido, con su humilde deseo de “remediar la situación de su hogar” y, a la vez, sorprender a su señora con una pequeña muestra de su amor, empieza su aventura. Canta un “himno de alegría”:

Y alegre, el jibarito va
cantando así, diciendo así,
pensando así por el camino.
Si yo vendo la carga, mi Dios querido,
un traje a mi viejita voy a comprar.

A la vez, hasta en su himno jubiloso, ya se nota un lamento comunicado por el ¡ay! (parecido a un *¡ay bendito!* del puertorriqueño). Con un bolero es importante siempre recordar que el léxico, sintaxis y argumento no son sólo ornamentos retóricos; se trata de verdades o experiencias conocidas y reconocidas por el auditor. Todos los elementos textuales utilizados en el bolero son funcionales y refuerzan el movimiento del baile, la expresión de los cuerpos y el baile, y la entonación de las palabras y la música (Zavala, 2000: 110). El ¡ay! del jíbaro nos comunica que él es optimista, pero no tonto. Desea lo mejor, pero, a la vez, conoce su triste realidad colonial en plena Gran Depresión y las condiciones infrahumanas que vivían los puertorriqueños. Ya a finales de la década del veinte la legitimidad del control de los EE.UU. sobre Puerto Rico estaba siendo cuestionada por un espectro amplio de la sociedad, como consecuencia del colapso económico. La poca legitimidad que el gobierno colonial norteamericano había logrado mantener hasta ese momento y que había sido generalmente aceptada estaba en peligro de

desaparecer. En la profunda crisis social y económica del sistema capitalista mundial, el dominio colonial de Puerto Rico y su posición en la economía internacional se fue convirtiendo progresivamente en el eje de discusiones, preocupaciones y desafíos. Los poderes coloniales tomaron medidas para restaurar la aceptación voluntaria de la legitimidad del colonialismo de los EE.UU., pero también utilizaron medios más represivos y menos democráticos para exigir y garantizar la sumisión (Dietz, 1997: 154).

La segunda parte de la canción narra el fracaso de lo que transcurrió en la ciudad. Una sorpresa decepcionante espera al jíbaro. El tono de la canción cambia por completo:

Todo, todo está desierto
y el pueblo está muerto
de necesidad, ay,
de necesidad.

Se oye este lamento por doquier,³⁸³
en mi desdichada Borinquén, sí.

Este pueblo muerto mata la esperanza del jíbaro. A la vez, no es sólo este pueblecito el que sufre. Las líricas de Hernández resaltan el hecho que la gente llora este lamento por dondequiera: la Isla sufre por causa de la depresión económica. Sus letras nos dejan entrever que este jibarito no está solo ni en su sufrimiento ni en su dolor: “Justicia poética, cada canción que expropia los discursos, los volatiliza, los invierte, los reconstruye en transgresiones sociales contra el gran texto cultural de la burguesía americana” (Zavala, 2000: 71). Desafortunadamente, la metáfora empleada por Hernández no era tan lejos de la realidad puertorriqueña en ese entonces; el índice de suicidios aumentó y los homicidios llegaron a 18 por cada cien mil habitantes en 1936, una reacción a la situación económica abrumadora. Según Fernando Picó, la canción: “[...] epitomizó la amargura de un pueblo postrado por fuerzas económicas que no estaban bajo su control” (Pico, 1986: 241).

Con su corazón hecho mil pedazos y sin ganar ni un centavo, el jíbaro, menos hombre, regresa a su hogar, completamente destruido. Retorna con su himno optimista transformado en un llanto amargo:

Y triste, el jibarito va
pensando así, diciendo así,
llorando así por el camino.

³⁸³ Doquier significa dondequiera.

Qué será de Borinquén, mi Dios querido.³⁸⁴
Qué será de mis hijos y de mi hogar.

Irónicamente, en el “paraíso” de Puerto Rico, los jibaritos (más los mulatos y los negros, por supuesto) mueren de hambre. El jíbaro llora la muerte de su Isla. También llora su pérdida personal, pues es un lamento tan nacional como personal. Esto se debe al hecho que la individualización de cada uno de los boleros es la reintegración de fantasías y de conflictos. El mediador o interprete se convierte al mismo tiempo y en un mismo punto, en emisor / receptor por la entonación, que marca el sexo, recompone y reacentúa el contenido, dando rostro al texto (Zavala, 2000: 110).

Hernández usa las letras de un bolero –la música por excelencia para evocar y revocar al “otro” con palabras socializadas, orientadas, lentas y en suspenso– para rogar ayuda a su querida Borinquén. Ingenuamente, escoge unas pocas palabras cotidianas sobre la ausencia que comunica la estrategia de estar / no estar:

Elude sin tregua toda relación de seguridad, de verdad, todo discurso impositivo judicial (la familia, el matrimonio), los discursos de otro poder que no sea la seducción, con la promesa de un *siempre*. Destierra al discurso de la verdad, y lo desvía. La verdad, el objeto, no está nunca allí donde se le cree, y sí allí donde se le desea. Las discontinuidades, las oposiciones de la lírica amorosa, del soneto, del petrarquismo, del modernismo se reivindican; (Zavala, 2000: 77)

A través de las letras hay una desmitificación de la ilusión romántica de la nación. Además, Hernández cuestiona fuertemente la metáfora de la nación como una extensión del orden familiar (*la gran familia puertorriqueña*). Es más que obvio que *la gran familia* ya no sirve como metáfora de la nación, sino como metáfora de la descomposición nacional. El jíbaro no puede hacer nada sino solito, llorar la amarga realidad de la nación y de dicho período; no hay donde irse ni como remediar la situación. El lamento que canta es una crónica de un período de frustraciones, hambre y sufrimiento, más una pérdida total de fe en la nación.

Desde la diáspora inhóspita de la fría ciudad de Nueva York Hernández termina su canción reconociendo lo grande que era “la Isla del encanto”. A la vez, llora su caída:

Borinquén, la tierra del edén

³⁸⁴ “El bolero suspende y aísla la voz en una forma nueva que es para el olvido o la presencia el único siempre” (Zavala, 2000: 93).

la que al cantar el gran Gautier
llamó la Perla de los Mares.
Ahora que tu te mueres con tus pesares,
déjame que te cante yo también,
yo también.

El jibarito de Hernández –un sonador con alma de caballero que unos comparan con don Quijote– desea, como el gran poeta decimonónico José Gautier Benítez,³⁸⁵ cantar a su Isla y defender su belleza ideal. Pero, a nuestro entender, su canto es más parecido al rito de un baquiné:³⁸⁶ reconoce y acepta la muerte de su Borinquén. Además, insinúa que su caída está íntimamente relacionada con su realidad colonial.

“Lamento borincano” volvió a ser el himno extraoficial de Puerto Rico en un momento que la Isla no contaba ni con una canción ni una bandera oficial³⁸⁷ (Otero Garabís, 2000: 123). Además, a través de su lírica sumamente popular,³⁸⁸ “El jibarito” logro fama internacional en múltiples niveles comunicativos; volvió a ser una canción que no sólo contaba la triste historia de un jíbaro puertorriqueño, sino de cualquier campesino latinoamericano que en ese momento sufría las injusticias de la pobreza:³⁸⁹ el mensaje de este bolero transformaba al

³⁸⁵ José Gautier Benítez es el poeta romántico puertorriqueño del Siglo XIX más difundido en la cultura general del país, específicamente sus “Cantos a Puerto Rico” y “Ausencia”. Josefina Rivera de Álvarez identifica a Gautier como el “máximo poeta romántico puertorriqueño” quien canta a Puerto Rico desde España, estremecido por el sentimiento de la nostalgia que la separación de su país le produce. Para más información acerca de Gautier, véase: Josefina Rivera de Álvarez, *Literatura puertorriqueña. Su proceso en el tiempo* (Madrid, 1983), pp. 157- 164.

³⁸⁶ Un baquiné es un rito afro-puertorriqueño que celebra la muerte de un niño o niña. Para más información relacionado con el baquiné véase: Raquel M. Ortiz Rodríguez, “La significación cultural de un Baquiné” en *Conocimiento Local, Comunicación e Interculturalidad. Antropología en Castilla y León e Iberoamérica IX*. Ed. Ángel B. Espina Barrio, Fundación Joaquim Nabuco-II AC y L (Recife, 2006), pp. 149-158.

³⁸⁷ En los años veinte y treinta, a pocos incomodó que “Lamento borincano” se adoptara como himno extraoficial puertorriqueño (Otero Garabís, 2000: 123).

³⁸⁸ Publicaron las líricas en *Cancionero de la sal de uvas Picot* para un público que no tenían acceso a discos y tocadiscos. El *Cancionero* vinculó la industria editorial de la palabra impresa popular, con la industria del cine y con la oralidad de la música popular (Quintero Rivera, 1999: 303).

³⁸⁹ “Lamento Borincano’ was the greatest success not only of Canario [but of] all the groups and orchestras, because it represents the sadness of the *jíbaro*, and his miserable life without money, in that difficult period in which there was little work, the Depression. And this number was tremendous at that time. So tremendous that it sold a great deal in all of America. Because the Venezuelanos, the Colombianos, the

tu y al *yo* en un héroe o una heroína, aunque sólo por un tiempo efímero (Zavala, 2000: 108).

José Luis González plantea que:

[...] la canción expresó en su momento, mejor que ninguna otra, una realidad social que, lejos de ser “cosa del pasado”, conserva plena vigencia en la mayoría de los países del sufrido subcontinente. La tragedia del jíbaro puertorriqueño que en la década de los treinta era víctima indefensa de la miseria material y de la zozobra espiritual, sigue siendo la tragedia del campesino salvadoreño, guatemalteco, boliviano, paraguayo o ecuatoriano de nuestros días. (González, 1989: 132)

Mientras Luis Ángel Ferrao señala que “Lamento borincano” se convirtió en una de las dos melodías predilectas de los puertorriqueños; estos, a través de ella percibieron mejor su destino de pueblo (Ferrao, 1993: 38).³⁹⁰

Interesantemente, el primer espectáculo de “Lamento borincano” no se dio en la Isla hasta 1931. El cantante y los músicos cruzaron el Atlántico en barco para hacer su presentación vestidos como hombres de las montañas en ropa blanca y usando pavas. Esto causó una sensación: era un homenaje a un grupo que virtualmente ha desaparecido. Al mismo tiempo, los mismos músicos –literal o figurativamente– habían desaparecido de ese mismo grupo (Glasser, 1997: 167). En este contexto es posible entender la lucha del jíbaro en dos contextos: o como los problemas económicos de los puertorriqueños en la Isla o como el destierro de los campesinos de las montañas primero a centros urbanos en la Isla y luego a lugares hostiles como Nueva York. La canción lograba comunicar tanto a los músicos como a sus oyentes por el hecho que la recepción del mensaje del bolero varía de acuerdo a la situación del sujeto y al contexto (Zavala, 2000: 105).

Argentines, all had the same problem of the *campesino* who lived in misery [...]” (López Cruz citado en Glasser, 1997: 164, cursiva en el original).

³⁹⁰ La otra canción, también de Hernández, era “Preciosa” (Ferrao, 1993: 38).

4.3.5 Conclusiones

“En Puerto Rico, como producto de la incorporación a ese proceso, lo que reconocemos como identidad nacional no es lo que somos hoy. Ya no somos, si es que alguna vez lo fuimos en realidad, el jibarito del ‘Lamento borincano’, aquel que salió en su yegua con su cargamento para la ciudad”.

Carlos Pabón

El bolero mágicamente reclama el derecho a soñar; transforma su carga retórica mientras mantiene su relación estrecha con el pasado. También, funciona como el sueño: viola la realidad y permite realizar lo imaginario (Zavala, 2000: 130). En adición, el bolero, como la cantiga y la canción medieval, se destina al canto, a la comunicación oral a través de un / una interprete. Más aún, goza de su doble función de comunicar y persuadir / seducir.³⁹¹

El texto del bolero, una obra abierta a los cambios y transmutaciones sociales que invita al oyente a construir y reconstruir su mundo, forma parte de la maquina de la cultura que manipula creencias, ideologías, y falsas conciencias (Zavala, 2000: 67, 112, 143). Con respecto a la década de 1930 –marcada por el horrible huracán de San Ciprián (1932), El Nuevo Trato implementado por Franklin Delano Roosevelt (1933), la Masacre de Ponce contra los nacionalistas y Pedro Albizu Campos (1937) y la organización del Partido Popular Democrático de Luis Muñoz Marín (1938)–, González plantea que: “No me parece en modo alguno exagerado ni injusto decir que el verdadero ‘vate’ –y recuérdese que de ‘vate’ viene de ‘vaticinio’– del movimiento político encabezado a fines de los treinta por Luis Muñoz Marín³⁹² fue Rafael Hernández”

³⁹¹ En el proceso de transmisión del mensaje, todas las capacidades emotivas se despliegan, se disponen sin lugar real en lugares privilegiados de la imaginación. La naturaleza del mensaje cambia según el oído que escucha y la adquisición del conocimiento por identificación con la fábula altera la experiencia de la vida y de la realidad. El mensaje constituye una confirmación de la experiencia de la vida, de la norma social, de los valores de la comunidad (Zavala, 2000: 109-110).

³⁹² Como hemos mencionado en el capítulo 3, Peter Bloch narra que, cuando conversaba con la hermana de Hernández, Victoria, en 1970 ella le contó que Muñoz Marín quería que Rafael cambiara las letras de “Lamento borincano” de la misma forma que él había logrado que Hernández cambiara las palabras de “Preciosa” de tirano (una referencia directa a los EE.UU.) a destino. Entendemos que el cambio de la letra de “Preciosa” (que él cambió tras la grabación de Marco Antonio Muñoz) era

(González, 1998: 136). Ya en 1935 Augusto Rodríguez le sitúa en un sitio de prestigio. En su ensayo “Rafael Hernández. El Cantor Puertorriqueño”, publicado en *Brújula*, declama:

“Lamento borincano” es un documento histórico: es el jibarito optimista, laborioso, que sueña con un día de felicidad a la que tiene derecho, a quien la realidad cambia en intenso pesimista, es el retrato fiel de la tragedia colonial de hoy; con su cadencia triste, quejumbrosa, aprisiona la estoica resignación de nuestro jíbaro y pinta su situación con mayor eficacia e intensidad que las conseguidas por el esfuerzo estéril de las repetidas comisiones a la metrópoli en demanda de justicia. (Rodríguez, 1935: 50)

Destaca la situación colonial de Puerto Rico que Hernández capta en su bolero. Mientras que, en 1939, Margot Arce le cantó sus alabanzas en el ensayo “Puerto Rico en las Canciones de Rafael Hernández” en la revista literaria *Isla*.

Este bolero compuesto por Hernández da forma y voz a las emociones de la gente común y corriente mientras sirve de traductor público de las experiencias más íntimas, representando las ilusiones o desilusiones individuales causadas por la política norteamericana. Rescata y abraza el imaginario del jíbaro a principios de la subida al poder del hijo de un hacendado, Luis Muñoz Marín, quien construye su base de poder popular sobre las espaldas de los numerosos campesinos de las montañas.

En el año 1938 el Partido Liberal sufre una crisis: hay pugnas generacionales, luchas fratricidas, y rivalidades en tomo a visiones de status que resultaron en una división en el partido. Muñoz Marín está expulsado, y poco tiempo después funda el Partido Popular Democrático (PPD) bajo la ideología de luchar contra las corporaciones azucareras y la descolonización política. Usando la insignia de la silueta de un campesino con una pava (entiéndase, jíbaro) y gritando el lema “Pan, Tierra y Libertad”, el hombre “del interior” ganaría primero los corazones luego los votos de miles de jíbaros. En 18 meses el Partido Popular Democrático organizaría 786 barrios para triunfar en las elecciones de 1940 ganando 10 de los 17 escaños en el Senado que quedó bajo la presidencia de Muñoz Marín. Unos años más tarde, en 1948, el PPD ganaría todos los municipios menos

motivado por factores económicos versus ideológicos. Véase: Peter Bloch, *La Le Lo Lai: Puerto Rican music and its performers* (Nueva York, 1973), pp. 46-48.

uno³⁹³ y convierte el “jibarito” de Barranquitas en el primer gobernador electo de Puerto Rico.³⁹⁴

En *Memorias, autobiografía pública 1898-1940* El Vate escribe:

El *Lamento Borincano*, compuesto en 1930 por mi amigo Rafael Hernández, y conocido generalmente como *El Jibarito*, reflejaba fielmente la situación que nosotros queríamos cambiar. Queríamos romper el cerco de miseria que rodeaba la vida del jíbaro puertorriqueño, poner fin a la derrota de su buena intención. Nos propusimos descubrirle la magnitud de su propia fuerza electoral. Era necesario crear la militancia de los desvalidos, unirlos en un reclamo común e imprimirle al voto su potencial de arma pacífica, capaz de convertir demandas legítimas en ley del país. (Muñoz Marín, 1982: 179)

“Lamento borincano”, que pareaba perfectamente con los ofrecimientos de Muñoz Marín y el Partido Popular Democrático al pueblo (pan, tierra y libertad) y el emblema del jíbaro, sería utilizado como tema por el Partido Popular Democrático hasta ser substituido por “Jalda arriba”.³⁹⁵

En 1947 el Gobernador Muñoz Marín ofrece la posición de Director de Sinfonista (radio emisora pública) a Rafael Hernández. Hernández, quien acababa de regresar a Puerto Rico de México, trabajó como consejero para desarrollar la radio emisora pública WIPR. En 1955, Hernández, preocupado por la falta de interés en la música tradicional, en un ensayo publicado en el periódico *El Mundo* el 24 de diciembre, nombró a dos cantantes populares que admiraba: uno de ellos, Ramito, de Caguas y el otro Chuchito, de Bayamón. Los dos eran jibaros de las montañas, fieles a la música típica puertorriqueña (Babín, 1958: 254).

Irónicamente, dos otras artistas claves para los cincuenta – aunque no fueron nombrados por Hernández– eran Rafael Cortijo y su cantante Ismael Rivera. Eran sumamente importante porque la música popular para esta década era la *bomba* y la *plena*. Cortijo tocaba con varias agrupaciones musicales, entre ellos la Orquesta de Parques y Recreos y, en 1948, él y Rivera tocaron juntos por primera vez en el Conjunto Monterrey. En 1954 Cortijo formó su propio

³⁹³ El PPD no ganó el municipio de San Lorenzo.

³⁹⁴ Véase: Silvia Álvarez Curbelo, “La conflictividad en el discurso político de Luis Muñoz Marín: 1926-1936” en *Del nacionalismo al populismo: cultura y política en Puerto Rico* (San Juan, 1993), pp. 13-35. Hernández ya había logrado fama a nivel internacional en el mundo de la música con su canción “Lamento borincano”.

³⁹⁵ Escrito por Johnny Rodríguez (Rodríguez Tapia, 2004: 54).

combo, El Combo de Cortijo, y contrató a Rivera como su cantante, con quién grabaría 17 discos.³⁹⁶ “El Soñero Mayor”³⁹⁷ logró introducir la bomba y la plena en los más reclamados salones de baile y el prestigioso *Palladium Ball Room* de Nueva York a finales de los cincuenta: los ritmos afroantillanos alcanzaron resonancia internacional y llegaron al sitio que merecían. Hasta la salsa tuvo su precursor en Cortijo. A la vez, el costeño mulato Rafael Hernández lamentaba la muerte de la música folklórica (blanca) de las montañas en vez de celebrar la creciente popularidad de la música afroantillana.

Entendemos que la revisión del espíritu español, que hemos visto en “Lamento borincano,” *El pan nuestro* y “Valle de Collores” es un elemento crucial para la consolidación de un espíritu criollo puertorriqueño. La creación conciente de una identidad nacional hecha por la élite y los intelectuales a través de la cultura dominante ha sido y es una estrategia para presentar una memoria hegemónica como legítima y justificar sus poderes mientras se cuestiona la credibilidad de memorias alternativas como irreverentes, imprecisas o hasta ilegítimas (Fentress y Wickham, 2003: 156, 160, 162, 164). Albert Memmi nos recuerda que un constante esfuerzo del colonialista consiste en explicar, justificar y sostener, por la palabra y por la acción, el lugar y la suerte del colonizado, su contraparte en el drama colonial. Utilizan la cultura, *vis-a-vis* una décima, un cuadro o un bolero para promover el sistema colonial, y en consecuencia, su propio lugar (Memmi, 1969: 85).

³⁹⁶ Entre los éxitos que grabaron Cortijo y Rivera eran: “El bombón de Elena”, “El negro bombón”, “Juan José”, “Besitos de coco”, “Palo que tu me das”, “Quítate de la vía Perico”, “Oriza”, “El chivo de la campana”, “Maquinolander”, “El yoyo”, “María Teresa” y “Yo soy del campo”.

³⁹⁷ Benny More bautizó Ismael Rivera como “El Soñero Mayor” por sus nítidas improvisaciones y clave excepcional.

5. EL JIBARISMO EN LA DIÁSPORA: A [DES]MONTAR LA GUAGUA AÉREA³⁹⁸

“Una cultura de emergencias, –en la doble acepción de la que se trastorna y de lo que aparece como nuevo– arroja al país y con ella se detonan los tránsitos forzados a una modernización institucional y económica que cambiará la faz de Puerto Rico. En apenas una década se habrá quemado varias etapas de atraso secular y el país asumirá, al menos su fachada así lo hace, las formas triunfalistas de una sociedad en desarrollo. Para ello habrían que decretarse varias muertes, entre ellas las de la caña de azúcar y, por ende, del Puerto Rico agrario; la del nacionalismo, amordazado por la ley y criminalizado como los fascismos derrotados, y la expulsión de miles de inmigrantes a las ciudades del este de EE.UU., excedentes en la reordenación insular.”

Silvia Álvarez Curbelo

La institucionalización formal del jibarismo comenzó durante la década del 50, a través del Instituto de Cultura Puertorriqueña y la tutela ideológica de Luis Muñoz Marín. Por lo tanto, empezaremos este quinto capítulo, ***El jibarismo en la diáspora***, con un estudio sobre la consolidación del poder político en las manos del Partido Popular Democrático (PPD) en los 1940s y la creación del Estado Libre Asociado (ELA) porque entendemos que el jibaro y el jibarismo son creaciones del ELA y su líder popular, Luis Muñoz Marín. Luego, miraremos las instituciones gubernamentales fundadas a finales de los años cuarenta y en los cincuenta, como la Comisión de Parques y Recreo Público de Puerto Rico y la División de Educación de la Comunidad (DIVEDCO), que ayudaron a “modernizar” al pueblo de Puerto Rico e institucionalizar el mito jibaro. Además, analizaremos la exportación del mito del jibarismo a la comunidad puertorriqueña en la diáspora a comienzos de la década de los sesenta a través de El

³⁹⁸ “La guagua aérea” es un cuento del escritor Luis Rafael Sánchez. La palabra guagua significa autobús en Puerto Rico y el escritor se refiere a los aviones que salen cada hora diariamente de Nueva York a Puerto Rico y viceversa. También, véase: Marvette Pérez, “La ‘guagua aérea’: política, estatus, nacionalismo y ciudadanía en Puerto Rico”, en *Política, estatus, nacionalismo y ciudadanía en Puerto Rico* (San Juan, 2000), pp. 187-200.

Museo del Barrio. Después, estudiaremos el contexto socio-histórico en que se forma el muralismo puertorriqueño en Nueva York, lo cual forma parte del muralismo contemporáneo en los EE.UU. Por último, examinaremos como las manifestaciones del jibarismo en la diáspora –ambos creados en la isla de Puerto Rico y en las comunidades puertorriqueñas de la diáspora– a veces apoyan la visión hegemónica de la élite colonial, pero a veces recrean una nueva identidad puertorriqueña que influye a los puertorriqueños de la Isla. Específicamente, analizaremos unas obras de arte público en la ciudad de Nueva York dirigidas por la artista María Domínguez, *Nuestro barrio* (El Barrio, 1998), *El pueblo cantor* (El Bronx, 1994) y *Baile bomba* (Lower East Side, 1983).

A través de un estudio de los murales comunitarios *Nuestro barrio*, *El pueblo cantor*, *Baile bomba* y entrevistas con la muralista María Domínguez y trabajadores culturales e intelectuales que residen y trabajan en la diáspora y en Puerto Rico, es posible explorar la lucha urbana y la producción de espacios urbanos en la ciudad de Nueva York. Partimos de la premisa que los murales comunitarios pueden ser interpretados como manifestaciones de una reclamación pública que afirma la puertorriqueñidad mientras muestra resistencia a la pobreza material y la desolación espiritual (Cardalda Sánchez y Tirado Avilés, 2001: 264). Por consiguiente, los tres murales que estudiamos son narraciones visuales que también funcionan como instrumentos de educación popular, recuperando y documentando la memoria y la acción colectiva, mientras “bregan” con la realidad colonial puertorriqueña y, a la vez, declaman un discurso oculto (Cardalda Sánchez y Tirado Avilés, 2001: 281). Es una manera de resistencia en la medida en que los actores o artistas se niegan a ser parte del silencio y el secretismo que sirve de escudo protector y transforma a los pueblos en una especie de micro-cosmos del miedo (Koonings y Kruijt, 2001: 41).

5.1 La creación de ELA: el contexto histórico del 4º piso

*“Nothing fundamental has changed.
Puerto Rico was a colony in 1900. A colony
in 1952. And it is still a colony—”*

Ronald Fernández

*“[...] a new alternative, equal in dignity
although different in nature to
independence or federal statehood. “*

Luis Muñoz Marín

Como ya hemos estudiado en el primer capítulo, la casa puertorriqueña monta su cuarto piso en la década de los cuarenta. Este piso, construido sobre el capitalismo tardío norteamericano y el populismo oportunista puertorriqueño de Luis Muñoz Marín y el Partido Popular Democrático (PPD), logró el desarrollo económico y la industrialización de Puerto Rico. No obstante, fue un desarrollo fundado en una mayor dependencia de los estadounidenses y con una estructura gubernamental (estado-benefactor) que carecía de los medios para sostenerle localmente, económicamente débil e incapaz de crear suficiente empleos.

Arcadio Díaz Quiñonez identifica el año 1940 como el comienzo de la racionalización de la acción social por el triunfo del PPD, que se identificaba con la disolución del poder azucarero. El año 1940 se convierte en el eje de referencia para entender el pasado y el presente: el comienzo de la historia y, aún más importante, de su propia historia construida por los intelectuales populistas (Díaz Quiñonez, 1996: 24-25). Los puertorriqueños se “despiertan” en los 1940s, después de una larga pesadilla que empezó en 1898, para abrazar logros económicos y sociales gracias a la gobernación de Tugwell y Muñoz Marín.

Rexford Guy Tugwell fue el último gobernador nombrado para la Isla por los EE.UU.. Él había formado parte del equipo del “Brain Trust” del Nuevo Trato de Presidente Roosevelt, ayudando a resolver los problemas económicos causados por la Gran Depresión. Además, era ayudante de la Secretaría de Agricultura de los EE.UU. entre los años 1933-1937, lo que explica su interés en la reforma agraria de Puerto Rico.

Tugwell encontró una Isla que sufría una crisis económica, en parte por causa de una lucha de clase interna y el intento de los norteamericanos por imponer nuevos controles coloniales. A nivel mundial pasaba algo similar: la búsqueda por la unidad de clase.

Puerto Rico volvió a ser un espacio para que EE.UU. experimentara la facilidad de exportar estrategias nuevotratistas, concretamente el socialismo de la producción agrícola y el desarrollo de una industria “Light” (History Task Force, Centro de Estudios Puertorriqueños, 1979: 119).

Mientras Tugwell trabajó con la Secretaría de Agricultura promovía el uso de material visual para promover información y desarrollar política pública relacionada con el programa nuevotratista de parcelas para campesinos norteamericanos. El proyecto fotográfico del *Farm Security Administration* (FSA), que empezó en 1935 y duró hasta 1941, contaba con Edwin Roskam como editor de fotografía para el FSA y los fotógrafos Jack³⁹⁹ e Irene Delano (Goldman, 1994: 419-420).

Tugwell gobernó Puerto Rico desde septiembre de 1941 hasta julio de 1946. Mientras estaba de gobernador trabajó íntimamente con el senador Luis Muñoz Marín desarrollando la base de una reforma socio-económica para la Isla. Muñoz Marín y el PPD asumieron el control legislativo en 1941 en medio de una crisis económica, política e ideológica. Para la década del 1940 la Isla apenas se había recuperado del caos social de la década anterior y del colapso virtual de su economía. La agricultura, tal como estaba organizada, era incapaz de desempeñar un papel efectivo en mejorar el nivel de vida. El ingreso per capita en 1940 era \$122.00, igual que en 1930 (Dietz, 1997: 202). Además, con el comienzo de la Segunda Guerra Mundial, Puerto Rico a 1,000 millas de distancia de los EE.UU., temía el peligro real de hambre:

Todas las islas del Caribe, incluyendo, naturalmente, a Puerto Rico estuvieron por momentos al borde del hambre. Se sufrió necesidad extrema de los alimentos más indispensables. Dolorosamente se demostró lo penosa que es la dependencia. Y después de aquella trágica experiencia, todavía seguimos en igual dependencia [...] (Iglesias, 1994: 249)

Su fuente de alimentos, energía y productos básicos dependía de los EE.UU.. Durante esta época la transportación marítima falló una vez

³⁹⁹ En 1941 el FSA envió a Jack Delano a las islas de San Tomás y San Croix para una asignación. Mientras allí los japoneses atacaron Perl Harbor y la familia Delano se fue a Puerto Rico por tres meses. Entre ese tiempo Jack Delano tomó alrededor de tres mil fotos de la Isla y sus habitantes que ahora están en la Biblioteca del Congreso (Goldman, 1994: 419). Véase, también: Nelson Rivera, *Visual Artists with the Performing Arts, Puerto Rico 1950-1990* (New York, 1997), pp. 27- 30.

por un período de tres meses, otra por cuarenta días (Dietz, 1997: 220-221).

Sin embargo, no sólo era dependiente su transportación marítima para importar alimentos, sino también, para entregar las exportaciones con las que se pagaran los productos importados. Entre los años 1941 a 1946 los precios de los productos importados a la Isla aumentó en un promedio de 90 por ciento y los precios de productos nativos aumentó un 48 por ciento,⁴⁰⁰ mientras el precio de arroz aumentó 210 por ciento. Entre marzo de 1941 y agosto de 1948 los precios de alimentos subieron de 100 a 213.2 por ciento (Dietz, 1997: 221). Entre 1942 y 1943 veinte por ciento de los niños menores de seis años no tenían comida suficiente y su retardación física promedio se calculó entre 20 a 25 por ciento del crecimiento normal (Dietz, 1997: 222).

En la década de los 1930s el dominio casi exclusivo del azúcar en la economía, especialmente en el sector de la exportación, no permitía una economía con una base viable para el crecimiento a largo plazo. Por lo tanto, Tugwel, Muñoz Marín y el PPD optaron por la industrialización. Ellos querían salvar al capitalismo sin negar la base fundamental y el valor del sistema (Dietz, 1997: 203). Con el comienzo de la Segunda Guerra Mundial el Presidente de los EE.UU. y el Departamento del Interior les dieron una mano más libre para efectuar reformas porque entendieron la importancia de la Isla en relación con la defensa de los EE.UU. en el Caribe y del Canal de Panamá. Además, la guerra le produjo ingresos significativos para Puerto Rico que ayudaron a financiar los programas económicos y sociales del PPD (Dietz, 1997: 203).

La reorganización de la Isla se realizó en dos etapas: de 1941 a 1949 y de 1945 a 1953. Durante la primera etapa (1941 al 1949), el gobierno enfocó en un programa de reforma agraria, control y desarrollo de infraestructura e instituciones, reorganización administrativa e industrialización a través de fabricas que eran propiedad de y operadas por el gobierno. De 1945 a 1953 la reforma agraria y la agricultura recibieron menos atención, el Estado vendió las empresas gubernamentales a firmas privadas y se inició un esfuerzo por aumentar la producción industrial atrayendo capital privado norteamericano. Es durante esta segunda época que el gobierno puertorriqueño estableció el Departamento de Empleo y Migración

⁴⁰⁰ Entre marzo de 1941 y agosto de 1948 los precios de alimentos subieron de 100 a 213.2 por ciento (Dietz, 1997: 221).

(diciembre 5, 1947, Ley Pública 25), que luego en 1951 se convirtió en la División de Migración del Departamento de Trabajo. Estos departamentos (con su primera oficina en la ciudad de Nueva York fundada en 1948) fueron complementados por el proyecto Manos a la Obra –un programa de industrialización capitalista que inspiraría la implementación de la *maquiladora* por todo el mundo.⁴⁰¹ Ya los programas nuevotratistas de la década de los treinta han sido abortados. Había nuevos esfuerzos y una nueva personalidad para el cambio a través de Manos a la Obra, un proyecto basado en la experiencia política y las investigaciones hechas durante los años del Nuevo Trato. Manos a la Obra, el “milagro” de la industrialización, dio la base ideológica para diseñar un desarrollo económico y ajustes políticos bajo una dominación extranjera.

Aquel modelo de desarrollo modernizador, que decían concebido en defensa de las “clases populares”, era, en los hechos, una coalición de las clases dominantes puertorriqueñas y la hegemonía imperialista. Las clases privilegiadas puertorriqueñas renunciaron a la creación de un estado-nación, y optaron por transformarse en clases que, a la vez, han sido dominantes en la Isla y subordinadas al capitalismo y al Estado norteamericanos. (Díaz Quiñonez, 1966 121)

Aunque muchos se enfocan en las inversiones económicas que el proyecto trajo a Puerto Rico, fundamental a Manos a la Obra era la emigración masiva de miles de puertorriqueños a la metrópolis, facilitada, sino agresivamente promovida por el gobierno de la Isla⁴⁰² (History Task Force, Centro de Estudios Puertorriqueños, 1979: 119). La numerosa migración de puertorriqueños a los EE.UU. resultó en una modificación de la División de Migración del Departamento de Trabajo. El Departamento, que tenía que responder a los miedos y hostilidades de los norteamericanos contra los puertorriqueños, se

⁴⁰¹ “Puerto Rico’s industrialization project served as a template for the later capital importation –or *maquiladora*– model familiar throughout the developing world, an economic arrangement that feminist scholars have shown is contingent on women’s labor and their ‘emancipation’ from ‘traditional’ constraints, such as family, land, and community. The developmentalist ideology guiding Puerto Rico’s industrial policy, as well as its migration program, was deeply gendered, as poor women of childbearing age were both encouraged to migrate to U.S. cities like Chicago and recruited to work in new factories throughout the island” (Pérez, 2004: 9, cursiva en el original).

⁴⁰² “Yet the Puerto Rican case is but one outstanding instance of an ongoing massive deployment and circulation of both workers and capital across national boundaries and between metropolitan centers and their colonized extensions. The ideological support for this population dispersal was being fashioned at the time” (History Task Force, Centro de Estudios Puertorriqueños, 1979: 119).

convirtió en una agenda primariamente enfocada en relaciones públicas. Su división de Información publicaba informes de prensa, artículos, folletos y películas para la prensa local como el *New York Post* y el *Connecticut Herald* demostrando las contribuciones positivas de los emigrantes puertorriqueños. También, colaboró con publicaciones como *Time*, *Life*, *People Today*, *Cosmopolitan* y *New York Times Magazine*, más estaciones de radio y televisión como NBC, CBS y WNYC diseminando información relacionada con los puertorriqueños en los EE.UU. y los logros del programa de industrialización en Puerto Rico. Producir una imagen pública positiva era una de las prioridades máximas para la agencia (Pérez, 2004: 47).

Era a través de acciones legislativas que Tugwell, Muñoz Marín y el PPD establecieron lo que Fernando Bayrón Toro identifica como una “Revolución Pacífica”. En su etapa inicial, entre 1941 y 1949, lograron: la transferencia de los sistemas municipales de acueductos al nuevo organismo de Fuentes Fluviales como corporación pública; el traslado de los servicios locales de bomberos y de parques a dos nuevas agencias insulares; la reorganización total de la Universidad de Puerto Rico; la creación de organismos de comunicación y de transportes; el control gubernamental de las centrales; el reemplazo de la Guardia Nacional federal por una Guardia Nacional estatal o de Puerto Rico; el establecimiento de una poderosa agencia de planificación y de una oficina de presupuesto; y la formación de dos importantes agencias para el desarrollo económico, la Compañía de Fomento (1942), y el Banco de Fomento de Puerto Rico (1943) (Bayrón Toro, 2000: 199-200).

Durante la primera etapa de la Revolución Pacífica se celebraron las elecciones generales el 7 de noviembre de 1944 con la participación de 591,978 electores (719, 159 inscritos). El Partido Popular Democrático obtuvo 383,280 votos, una mayoría de 174,764 votos sobre la coalición de los otros tres partidos (el Partido Unión Republicana Progresista 101,779; el Partido Socialista 68,107; y el Partido Liberal 38,630). Los populares triunfaron en los siete distritos senatoriales y en 34 de los 35 distritos representativos. Eligieron al Comisionado Residente en Washington, Jesús T. Piñero, 17 senadores, 37 representantes y 73 alcaldes. La oposición, en conjunto, eligieron dos senadores, dos representantes y cuatro alcaldes (Bayrón Toro, 2000: 202).

Durante esta época también se desarrolló Operación Serenidad. Silvia Álvarez Curbelo señala que el concepto, nunca bien explicado,

era una especie de complemento al programa de industrialización de Operación Manos a la Obra (1947). La idea de Operación Serenidad, recogido en fragmentos de discursos y en algunos planteamientos de Luis Muñoz Marín y funcionarios e intelectuales, se desgajó en prácticas de legitimación del nuevo régimen a través del nacionalismo en formas museográficas, foclóricas y patrimoniales (en la institucionalización gubernamental y cívica de la cultura y en operativos de modernización e institucionalización). En 1947 recuperaron el español como idioma vernáculo y en 1949 fundaron la División de Educación de la Comunidad. Además, consagraron la bandera, escudo e himno del Estado Libre Asociado y crearon WIPR TV mientras aumentaron las instituciones y legislaciones culturales⁴⁰³ (Álvarez Curbelo, 2006: 19). A la vez, Operación Serenidad era contraria a Operación Manos a la Obra. La primera promovía la urbanización e industrialización: “La superación, eliminación, o neutralización del pasado pre-moderno aparecía como la primera prioridad” (Díaz Quiñones, 1996: 42-43). La segunda idealizaba lo pre-industrial y la agricultura como la esencia de la puertorriqueñidad. Pero, entre la censura y el paternalismo durante los años del apogeo industrial, era imposible hacer una crítica de la cultura oficial (Díaz Quiñonez, 1996: 29).

5.1.1 Los populares al poder

El 25 de julio de 1946, un año y medio después de las elecciones generales, el presidente Truman, bajo la influencia anticolonialista que nació después de la Segunda Guerra Mundial, designó a Piñero como gobernador de la Isla. El nombramiento de Piñero se dio poco después de que Fulgencio Batista cayera en Cuba, Maximiliano Hernández Martínez abandonara su posición en El Salvador, Jorge Ubico se fugara de Guatemala y Alfonso López Pumarejo de Colombia, Manuel Prado de Perú, Isaías Medina de Venezuela y Getulio Vargas de Brasil se vieran obligados a salir de poder. Piñero llegó a ser el primer puertorriqueño en gobernar a Puerto Rico después de noventa y ocho gobernadores españoles y dieciocho gobernadores norteamericanos (Bayrón Toro, 2000: 207). A Piñero le sustituyó en Washington Antonio Fernós Isern, mientras la presidencia del Senado fue ocupada por Luis Muñoz Marín.

⁴⁰³ Véase: Carlos Gil, “Subjetividad nacional y dispositivo cultural de Estado: la legislación cultural puertorriqueña” en *Senado de Puerto Rico. Ensayos de historia institucional*. Editores Carmen Raffucci, Silvia Álvarez Curbelo y Fernando Picó (San Juan, 1992), pp. 373-404.

Un año después, en mayo de 1947, el representante Fred Crawford y el senador Hugh Buller presentaron al Congreso de los EE.UU. un proyecto para concederle a los puertorriqueños el derecho a elegir su propio gobernador. La Ley de Gobernador Electivo enmendó la Ley Orgánica Jones de 1917. Esta enmienda permitía al gobernador elegido nombrar su gabinete, pero el Presidente de los EE.UU. mantuvo el poder de nombrar un auditor y los miembros del Tribunal Supremo. Además, esta ley creó un Coordinador Federal, nombrado por el Presidente, con la responsabilidad de coordinar las funciones de las agencias federales en la Isla. En todo lo demás, la Ley Jones permaneció inalterada (Bayrón Toro, 2000: 208). El Congreso y el Presidente retuvieron el poder de veto sobre toda legislación puertorriqueña y el Congreso mantuvo el derecho unilateral de supervisar y legislar para la Isla.

El 2 de noviembre de 1948 se celebraron las elecciones generales en Puerto Rico donde por primera vez los puertorriqueños tendrían derecho a elegir su gobernador colonial. Unos 640,714 electores (837,085 inscritos) participaron en el proceso de elegir el primer gobernador electo de Puerto Rico. El Partido Popular Democrático obtuvo 392,386 votos; el Partido Independentista Puertorriqueño logró 65,351; el Partido Estadista Republicano 89,441; el Partido Socialista 64,396; y el Partido Reformista 29,140. Los populares eligieron a Luis Muñoz Marín como gobernador, a Antonio Fernós Isern como comisionado residente, a los 14 senadores de los siete distritos senatoriales y a los 35 (de 35) representantes de distritos representativos.⁴⁰⁴ También, eligieron tres senadores y tres representantes por acumulación. Los estadistas eligieron un senador y un representante por acumulación y los socialistas eligieron un senador por acumulación (Bayrón Toro, 2000: 210-211). Muñoz recibió 61.2 por ciento de los votos y los candidatos del PPD lograron la mayoría en la legislatura; triunfalmente, Muñoz Marín empezó su régimen de poder como gobernador y líder del PPD, lo que duraría dieciséis años.

5.1.2 El Estado Libre y / o Asociado

Muñoz Marín ganó las elecciones de 1948 con una promesa de campaña: un plebiscito con sólo dos opciones, estadidad o independencia. Rompió su promesa en 1950 cuando él aceptó la idea de un *Associated People of Puerto Rico*⁴⁰⁵ que, en 1946, era con-

⁴⁰⁴ El Partido Popular Democrático sólo perdió en el municipio de San Lorenzo.

⁴⁰⁵ Al principio Muñoz Marín abogaba por la independencia de Puerto Rico.

cebido como un estatus transitorio y no permanente (Fernández, 1996: 159). Este resultó en una ruptura en el PPD y, a su vez, en la fundación del Partido Independentista Puertorriqueño (PIP) en 1946.

En este ambiente inestable y explosivo el Partido Nacionalista de Puerto Rico siguió su agresiva demanda, y a veces violenta, para la independencia de Puerto Rico de los EE.UU.. En octubre de 1950 hubo una revuelta nacionalista por toda la Isla que resultó en la encarcelación de miles de independentistas y simpatizantes y la muerte de treinta personas. Para el 1 de noviembre del mismo año, dos nacionalistas,⁴⁰⁶ buscando atención mundial para el estatus colonial de Puerto Rico, atacaron la Casa Blair, la residencia oficial del presidente de los EE.UU., Harry Truman, en Washington, D.C.

El 4 de junio de 1951, con una mordaza vigente⁴⁰⁷ y la Isla prácticamente bajo ley marcial, en vez de celebrar un plebiscito, celebraron un referéndum para aprobar la creación de una constitución (Ley 600). La ley fue aprobada con 76.5 por ciento de los votos en una elección en la que participó el 65 por ciento de los electores capacitados. La constitución, escrita entre septiembre de 1951 a febrero de 1952, fue aprobada por un 81.5 por ciento de votos en una elección plebiscitaria en la que participó sólo el 59 por ciento de los electores capacitados.

La entidad política creada por la constitución se tituló el Estado Libre Asociado, (ELA) que hubiera sido traducido como “*Free Associated State*” pero, la Asamblea Constituyente decidió traducirle en inglés con el nombre de *Commonwealth of Puerto Rico*. La constitución fue sometida a la aprobación del Presidente y el Congreso de los EE.UU. y, el 6 de julio de 1952, el presidente Truman firmó una resolución aceptando la constitución según enmendada por el Congreso.⁴⁰⁸ El 25 de julio de 1952, “[...] después de tan horrorosa ordalía y de un récord vergonzoso [...]” (Trías Monge, 1999a: 149), establecieron el Estado Libre Asociado de Puerto Rico.

José Trías Monge, en *Las penas de la colonia más antigua del mundo* (1999), explica que la creación del Estado Libre Asociado (ELA o *Commonwealth*) estuvo basada en dos elementos básicos: el convenio y la constitución. El elemento que unificó los dos elementos era la Ley 600; “[...] la piedra angular del Estado Libre Asociado, la

⁴⁰⁶ Oscar Collazo y Griselio Torresola.

⁴⁰⁷ La Ley 53, conocida como “La Mordaza” fue aprobada en 1948 por la Asamblea Legislativa de Puerto Rico.

⁴⁰⁸ Eliminaron la Sección 20 de la Carta de Derechos.

Ley 600, fue el proyecto Tydings-Piñero de 1945” (Trías Monge, 1999a: 136).

Desafortunadamente, la Ley 600 era una versión truncada del proyecto Tydings-Piñero. El proyecto Tydings-Piñero tenía tres componentes para establecer una relación entre Puerto Rico y los EE.UU. fundada en el consentimiento mutuo, la eliminación de limitaciones coloniales y un aumento de gobierno propio. Pero, la Ley 600 sólo pedía un aumento de gobierno propio a través de la adopción de una constitución ratificada por el pueblo puertorriqueño. Por eso, muchos entendieron la Ley 600 como otra manera de continuar la condición colonial de Puerto Rico.⁴⁰⁹

Puerto Rico era una colonia antes de la Ley 600 y siguió siendo una colonia después de su aprobación. Trías Monge nos informa:

Desde siempre en los debates sobre la Ley 600 en el Congreso, y en forma creciente en el curso del referendun para su aceptación o rechazo, la acusación de que el alardeado convenio entre Puerto Rico y Estados Unidos era un fraude –que la Ley 600 no creaba, y constitucionalmente no podía crear, semejante cosa– [...] (Trías Monge, 1999a: 143)

5.2 La institucionalización del jíbaro

“La memoria social se nutria de los rituales y las conmemoraciones que reforzaban el mito fundacional de 1940. La temporalidad anterior quedaba casi abolida: la memoria rota”.

Arcadio Díaz Quiñones

La década del 50 –extremamente conflictiva en términos político partidistas– fue una de las décadas de mayor efervescencia en términos culturales. Unos han identificado esta década como una “edad de oro” por los logros de las gestiones renovadores en relación con asuntos educativos y sociales. Ya para 1946, bajo el mandato del gobernador Piñero, la Comisión de Parques y Recreos Público de Puerto Rico estableció la Unidad de Cinema y Gráfica, una división para crear películas de carácter social y educativo para las campañas de transformación de la sociedad. La división fue organizada y

⁴⁰⁹ El 16 de marzo de 1952 el *House Committee on Interior and Insular Affairs* anunció: “[...] it is important that the nature and the scope of S. 6666 [Law 600] be made absolutely clear. The bill under consideration would not change Puerto Rico's fundamental political, social and economic relationships to the United States” (Fernández, 1996: 280-281).

dirigida por el artista norteamericano Edwin Rosskam.⁴¹⁰ En 1937 Rosskam había viajado a Puerto Rico para tomar fotos de las vistas relacionadas con la Masacre de Ponce y conoció a Luis Muñoz Marín. En 1945, él regresó a la Isla y estableció el Archivo Fotográfico de la Oficina de Información de La Fortaleza durante el último año de Tugwell en el poder (Goldman, 1994: 420). En 1946 Rosskam fue nombrado el primer director de la Unidad de Cinema y Gráfica. La Unidad de Cinema y Gráfica, modelada por los proyectos nuevotratistas como el FSA y el United States Film Service, tenía el propósito educativo de compartir información sobre las obras del gobierno con el pueblo. Rosskam contrató a Jack Delano⁴¹¹ como fotógrafo y a Irene Delano como diseñadora gráfico para la Oficina de Información; él conocía a los Delano's desde el proyecto fotógrafo del FSA. En poco tiempo nombró a Jack Delano para dirigir la sección de cinema. Durante su duración (1946-1949), la Comisión de Parques y Recreo Público produjo cinco cortometrajes informativos.⁴¹²

El 14 de mayo de 1949, bajo el auspicio económico y la tutela ideológica del gobierno de Luis Muñoz Marín, se creó la División de Educación de la Comunidad (DIVEDCO), con la Ley número 672. De esta forma, en mayo de 1949 la Unidad de Cinema y Gráfica se convierte en DIVEDCO. Se indica en el preámbulo de dicha ley que:

El propósito de la educación en comunidad es comunicar la enseñanza básica sobre la naturaleza del hombre, su historia, su vida, su forma de trabajar y gobernarse en el mundo y en Puerto Rico. Esta enseñanza, dirigida a los ciudadanos reunidos en grupos en comunidades rurales y urbanas, se comunicará a través de películas, radio, libros, folletos, cartelones y discusiones de grupo. Su objeto es proveer a la buena mano de nuestra cultura popular con la herramienta de una educación básica. En la práctica esto significa darle a la comunidad el deseo, la tendencia y la manera de usar sus propias aptitudes para resolver muchos de los problemas de salud,

⁴¹⁰ Edwin Rosskam contaba con experiencia cinematográfica dado que había trabajado en la agencia nuevotratista del *United States Film Service*, produciendo la película *Twelve Million Black Voices: A Folk History of the Negro in the United States* (1941).

⁴¹¹ En 1945 Jack Delano había logrado una beca Guggenheim para crear un libro de la Isla y la gente de Puerto Rico. Él y su esposa Irene regresaron a la Isla en 1946 para empezar tal proyecto (Rivera, 1997: 31).

⁴¹² La primera película dirigida por Jack Delano, *Una gota de agua* (1947), enfocó en la importancia de hervir el agua. Para leer más relacionado con las películas realizadas por Delano, véase: Nelson Rivera, *Visual Artists and the Performing Arts, Puerto Rico 1950-1990* (New York, 1997), pp. 32-34.

educación, cooperación, vida social, por la acción de la comunidad misma.

Roskam dirigió la DIVEDCO y empleó y entrenó artistas, escritores, fotógrafos y técnicos cinematográficos en la producción de material educativo para las áreas rurales de Puerto Rico. El proyecto educativo, dirigido a estimular valores de ayuda mutua, esfuerzo propio en las comunidades y mejorar el nivel de vida de la población. El proyecto utilizó un nuevo esfuerzo cinematográfico de estilo realista que enfocaba en las experiencias de la comunidad puertorriqueña; este nuevo esfuerzo cinematográfico resultó en la producción de 117 cortometrajes (películas y documentales). Las películas y documentales de la DIVEDCO⁴¹³ tuvieron una gran influencia en la formación de la Generación del 50, específicamente la promoción y utilización del arte gráfico.

En general, los artistas de la Generación del 50 fueron bastante radicales en sus planteamientos políticos y tendían hacia la independencia. Promovían una gráfica popular para enarbolar un ideario de libertad y se identificaban con los segmentos sociales de obreros y desposeídos, buscando la forma para darle voz a sus reclamos. Se interesaban primariamente por preservar la herencia cultural puertorriqueña, cultivando temas como los paisajes típicos, la sátira de tipo político y costumbrista, todo relacionado con la búsqueda y recuperación de las raíces:

La generación maestra del 50 apuntaló colectivamente las ideas que consolidaron la tradición plástica puertorriqueña. Fue el dispositivo gremial que mejor supo rebatir las presiones de la asimilación cultural propias de una tierra enclavada por su estatus colonial. Los maestros del cincuenta desarrollaron una Escuela Puertorriqueñista, utilizando el grabado y el cartel serigráfico como

⁴¹³ El valor social y artístico de la cinematografía puertorriqueña fue internacionalmente reconocido al momento de su producción. En 1952 *Una voz en la montaña* (dirigida por Amilcar Tirado) recibió el diploma de mérito en el festival de Edimburgo. Y, en 1956 *Modesta* (dirigida por Benjamín Denegar y fotografiada por Luis A. Maimones) ganó el primer premio en su categoría en el festival de cine de Venecia y el diploma de mérito en el festival de Edimburgo. Además, con el éxito de DIVEDCO, el desarrollo de Vigíé Production en 1951, y la inauguración de la televisión en 1954, nuevos grupos de cineastas puertorriqueños intentaron establecer una industria cinematográfica en la segunda mitad de la década del 50. La compañía Probo Films tuvo éxito comercial con su película *Maruja* (distribuida por Columbia Pictures). Con el éxito de *Maruja*, una infraestructura industrial ya en existencia, y con el apoyo económico de la División Hispana de Columbia Pictures, la década de los cincuenta se convirtió en el periodo más productivo de la historia cinematográfica en Puerto Rico.

instrumento para impulsar un ideario libertario y socialista.
(Fernández-Zavala, 2006: 216)

5.2.1 El arte gráfico puertorriqueño: cómo grabar la memoria

El arte gráfico puertorriqueño ha sido una de las formas artísticas más destacadas en la Isla y los años cincuenta se conocen como la década de la gráfica.⁴¹⁴ Su tradición se remonta a fines de los años cuarenta y se nutre de la migración de intelectuales españoles, el programa de becas gubernamentales de las que se beneficiaron numerosos artistas y la iniciativa del Partido Popular Democrático de usar las artes en su programa de cambio social.⁴¹⁵ Para esa época el PPD entendió que las artes visuales ayudarían a difundir los valores sociales y actitudes necesarias para facilitar la adaptación al nuevo orden industrial (Benítez, 1998: 116). Por ende, utilizaron el arte gráfico, un arte que alcanzara un público amplio por prestarse a la reproducción múltiple, fácil de transportar y su costo módico.

Por ello, con el apoyo económico de la administración pública del PPD, en 1949 se creó un importante taller de arte gráfico, la DIVEDCO, bajo la dirección de Irene Delano.⁴¹⁶ En tal taller, produjeron materiales para talleres de alfabetización y la educación móvil de la gente de los campos, los jíbaros, en la forma de folletos ilustrados que se repartían gratuitamente para estimular la lectura.

Con la creación de la DIVEDCO amplificaron el alcance educativo del Partido Popular Democrático, añadiendo programas de radio y charlas informativas. En el taller crearon los carteles⁴¹⁷ para

⁴¹⁴ Aunque se conoce los cincuenta como la década de la gráfica, también había una producción pictórica. Uno de los mejor conocidos es el pintor Julio Rosado del Valle quien trabajó en la DIVEDCO ilustrando libros y carteles.

⁴¹⁵ Sobre la migración española, véase Marimar Benítez: "La década de los cincuenta: Afirmación y reacción" (San Juan, 1998), pp. 115-140. También, véase: Patricia L. Wilson, "Puerto Rican Art in New York: The Aesthetic Analysis of Eleven Painters and their Work". Tesis doctoral (New York University, 1984), pp. 47-48.

⁴¹⁶ Para leer más relacionado con Irene Delano y el programa neovotratista del Federal Art Project (FAP), más las escuelas de artes y talleres dirigido por los artistas del Nuevo Trato que influenciaron el arte puertorriqueño de las décadas de cuarenta y cincuenta, véase: Shrifra Goldman, "Under the Sign of the pava" en *Dimensions of the Americas: Art and Social Change in Latin America and the United States* (Chicago, 1994), pp. 420-423.

⁴¹⁷ Irene Delano entrenó los artistas de la Generación del 50 en la técnica de la serigrafía (anteriormente utilizada casi exclusivamente para el arte comercial). Para información adicional relacionado con el cartel puertorriqueño, véase: Teresa Tió, *El cartel en Puerto Rico* (Méjico, 2003).

anunciar las películas, programas de radio o los eventos culturales producidos u organizados por la DIVEDCO, más miles de libritos de cuentos y poemas que fueron utilizados para charlas educativas y que distribuían por los campos. Además, adiestraron líderes para facilitar charlas con la gente del campo basadas en los cuatro temas desarrollados por la DIVEDCO cada año. Cada tema fue acompañado con una película que se llevaba a los jibaros. La unidad de cinema de la DIVEDCO contaba con doce *jeeps*, pantallas, generadores portátiles y proyectores que facilitaban el estreno de sus películas por todo el campo (Goldman, 1994: 424).

Ya para 1952 más de 245,000 familias jibaros recibieron 200,000 almanques, 200,000 folletos y 200,000 libritos (Goldman, 1994: 424). Los materiales producidos por el gobierno popular buscaban lograr muchas metas. Enfocando en el proceso de la modernización, promovía un nuevo acercamiento a la felicidad a través de la adaptación de un estilo de vida “moderno” en relación con la estructura familiar, la dieta y aspectos sociales, más independencia, educación y una manera de vivir modesta. Promovía el control de sí mismo y la conformidad.⁴¹⁸ En adición, transmitía mensajes con la meta de silenciar problemas sociales:

Bajo el impacto de los cambios, de la prosperidad y la presión de la llamada “Guerra Fría”, el discurso del progreso se convirtió en una religión. Una religión del cambio, con sus dogmas fundamentales, mecanismos de censura y autocensura, tabúes y notorios silencios. (Díaz Quiñones, 1996: 31)

Además, la DIVEDCO, por emplear una gran cantidad de artistas independentistas dio legitimidad al PPD como guardián legítimo de la nación puertorriqueña, aunque tal partido dirigía un programa político colonial (Dávila, 1977: 35; Díaz Quiñones, 1996: 65). Por consiguiente, la DIVEDCO definitivamente contribuyó al nacionalismo cultural del PPD:

It proffered a nonconflictual, spiritual base view of culture and lifestyle within the context in which the prerogative of the colonial political powers was taken for granted. Puerto Rico was presented as “culturally unique,” often using images that would be developed further by the ICP [Instituto de Cultura]: (Dávila, 1997: 37)

⁴¹⁸ Para leer más relacionado con las películas producidas por DIVEDCO que promovía una vida consumerista modesta, véase: Antonio Lauria, “Images and Contradictions: DIVEDCO’s Portrayal of Puerto Rican Life” en *CENTRO Journal of the Center for Puerto Rican Studies* (Nueva York, 1996) III (1): 92-96.

En 1950 se estableció otro taller de arte gráfico, el Centro de Arte Puertorriqueño (CAP); éste fundado por artistas.⁴¹⁹ Estos dos talleres propiciaron un espacio y ambiente de trabajo comunitario, el cual contribuyó a que los artistas isleños desarrollaran el arte gráfico puertorriqueño.⁴²⁰ Muchos de los miembros del CAP eran empleados de la DIVEDCO y la ideología de estos talleres era visiblemente influenciados por los del Taller de Gráfica Popular de México (1937, TGP), la ideología de los muralistas mexicanos José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Siqueiros,⁴²¹ y el contacto que los puertorriqueños tuvieron con los mejicanos⁴²² y el arte mejicano desde 1935:⁴²³

Tengo la idea de que nos dio por elaborar una versión boricua del célebre *Taller de Gráfica Popular* [TGP] de los grabadores mexicanos, que se componía principalmente de talleres y galería. Nosotros lo ampliamos para incluir la pintura, clases para niños y adultos y una tienda de efectos de arte. Nuestro proyecto, por tanto, no resultó ser exactamente como el mexicano en varios de sus aspectos. (Torres Martínó, 2006: 121)

Los dos talleres puertorriqueños⁴²⁴ compartieron los planteamientos populistas y radicales del TGP, y también tenían muchos elementos del muralismo mexicano que unificó el mito de la tradición étnica

⁴¹⁹ Los artistas que fundaron el CAP fueron Félix Rodríguez Báez, Lorenzo Homar, Rafael Tufiño y José A. Torres Martínó. Para leer más relacionado con el CAP, véase: José Antonio Torres Martínó, "Escenas del país natal", en *José Antonio Torres Martínó: voz de varios registros* (San Juan, 2006), pp. 119-121.

⁴²⁰ Los géneros preferidos por los artistas fueron el arrabal, las costumbres y fiestas populares, pero partiendo con el criollismo de Pou, las imágenes de la Generación del 50 identificaron con la realidad del pueblo.

⁴²¹ Véase: Shrifra Goldman, "Siquieros and three Early Murals in Los Angeles" pp. 87-100; y "Mexican Muralism: It's Influence in Latin America and the United States" pp. 101-117 en *Dimensions of the Americas: Art and Social Change in Latin America and the United States* (Chicago, 1994).

⁴²² En 1950 Rafael Tufiño y Antonio Maldonado regresan a Puerto Rico después de estudiar desde 1947 hasta 1949 en Méjico, en la Academia de San Carlos (Goldman, 1994: 425).

⁴²³ En 1935 hubo una exhibición en la Universidad de Puerto Rico que incluía el arte de Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Fermín Revueltas, Carlos Mérida, Jean Charlot, Julio Castellanos y Miguel Covarrubias (Goldman, 1994: 426).

⁴²⁴ En cambio, en la Universidad de Puerto Rico (UPR) se promueve un arte de carácter "universalista". Artistas como Félix Bonilla Norat, los hermanos Dobra y Luis Masones practicaron versiones de surrealismo mientras Rafael Ferré mostró su rebeldía. La nueva generación, que se forma en la UPR, entre ellos Roberto Alberta, Rafael Ferré y Luis Hernández Cruz, establecían distancia con los postulados nacionalistas del CAP (Benítez, 1998: 135).

precolombina con el de la revolución para crear un arte que era a la vez nacional y universal (Rosci, 1982: 4).

5.2.2 El Instituto de Cultura Puertorriqueña

“Sin embargo, en Puerto Rico, la semilla que sembramos de apoyo a la cultura nacional, de vernos como una nación es lo que ha florecido, y aunque no lo quieran reconocer, está allí hoy”.

Ricardo Alegría

En 1955 el PPD toma un papel aún más activo en la definición de la cultura puertorriqueña a través de la creación del Instituto de Cultura Puertorriqueña. El 21 de junio de 1955, después de un debate entre los tres partidos políticos –y mucha crítica de parte de independentistas y estadistas temerosos de que los populares lograrían un dirigismo cultural a través del ICP–, la legislatura puertorriqueña aprobó la Ley 89. Justamente, la creación del Instituto resultó en la consolidación del poder del PPD como defensores verdaderos de la cultura puertorriqueña que, hasta hoy, está vigente:

In turn, as Puerto Rico's heritage became institutionalized in the ICP, it was also appropriated by the PPD, which had won not only the debate but with it the exclusive right to manipulate the symbolic material from which definitions of Puerto Rico culture would be forged. Thereafter, advocates of statehood who had been the project's most vociferous rivals were excluded from participating in the creation of the ICP. In sharp contrast, members of the pro-independence party were sought after and incorporated in its development and operation while the PPD continued to renew itself by incorporating and transforming *independentista* materials and discourses. (Dávila, 1997: 42, cursiva en el original)

En adición, según María Teresa Babín, el jíbaro:

[...] ocupa en el siglo XX el primer puesto en la conciencia política y cívica de nuestra historia, convertido por el Partido Popular Democrático en el símbolo de la patria, retratado con la pava que luce en los carteles de propaganda con la leyenda de “Pan, Tierra y Libertad”. (Babín, 1958: 113-114)

El ICP, bajo la dirección del antropólogo Ricardo Alegría, entendía que era posible tener y promover una cultura nacional puertorriqueña, aunque la Isla no gozaba de soberanía económica ni política. Sencillamente, la nación se iría definiendo como una “cultura” que no necesitaba la creación de un estado independiente

(Díaz Quiñones, 1996: 65). Alegría definió la cultura puertorriqueña como una configuración espiritual de valores morales que no estaban en conflicto con un gobierno autónomo (Méndez, 1980: 42; Alegría, 1996: 11; Duany, 2001: 72) y la “cultura” puertorriqueña se identificó con la tradición “autonomista” del Estado Libre Asociado (Díaz Quiñones, 1996: 65). Relacionado con la creación del Instituto, Ricardo Alegría comparte lo siguiente:

Es la primera vez que el gobierno de Puerto Rico establece con claridad una política cultural. Se ha dicho que no ha habido nunca una política cultural en Puerto Rico. Eso es falso. En el proyecto de ley, se establece una política cultural donde se empieza diciendo que Puerto Rico, aunque está asociado políticamente a los Estados Unidos, está decidido a conservar su identidad cultural. En el proyecto, se van definiendo todos los aspectos de cómo se va a fortalecer esa identidad. Por esa razón, es que se establece una polémica muy interesante en Puerto Rico.

[...] Hubo ese ataque académico y otro ataque político. Los estadistas creen que es una actitud nacionalista del puertorriqueñismo y tuvieron buen ojo porque vieron lo que iba a ocurrir. Vieron lo que está ocurriendo hoy día: cómo la obra del Instituto iba a fortalecer nuestra identidad nacional, iba a darle mayor fuerza a nuestra cultura que, hasta cierto punto, ellos veían que nos separaba de los Estados Unidos. Entonces, se oponen a la creación del Instituto. (Reina, 2003: 97-98)

El nacionalismo cultural volvió a ser la política del Estado a través del ICP. La piedra angular de este nacionalismo cultural fue y es el mito de las “tres raíces”. Este mito ha dominado la mayoría de las representaciones de la cultura puertorriqueña desde la década de los cincuenta, debido al trabajo de Alegría y otros intelectuales y artistas quienes trabajaron con el Instituto de Cultura (Duany, 2001: 75). La visión del patrimonio histórico de Alegría era y es dominado por una defensa del español como idioma vernáculo, una conmemoración de héroes nacionales y eventos fundadores, y el desarrollo de las artes en sus formas populares y cultas. Esta visión ha dominado los estándares de la puertorriqueñidad durante la segunda mitad del Siglo XX. Además, Dávila plantea que el énfasis del ICP en las contribuciones españolas provee una justificación ideológica de la superioridad de la herencia española de los puertorriqueños, basada en un argumento de su mayor contribución y de la importancia para el jíbaro, y por ende, para la nación. La explicación de la cultura puertorriqueña, que disminuye la contribución africana en relación con los otros dos componentes, coincide con un racismo de resistencia y con la idealización continua de la herencia española:

cultiva el mito de una sociedad puertorriqueña homóloga (Dávila, 1997: 38-48).

Se puede ver un manifiesto visual del mito de las tres raíces en el *Emblema Oficial del Instituto de Cultura* (segunda versión), creado por Lorenzo Homar en 1961-62. En el centro hay un español, vestido de caballero del Siglo XVII, con un libro en su mano y detrás de él tres cruces católicas, mostrando su relación estrecha con el mundo, la sabiduría, religión, idiomas, y artes cultas. A los pies del español hay un cordero, el símbolo de la ciudad de San Juan. A su derecha hay un taíno, con un amuleto alrededor de su cuello, desnudo hasta la cintura y un cemí en las manos. Está entre una planta de maíz y una mata de tabaco. El cemí es un símbolo de la espiritualidad taína, mientras las plantas hacen referencia a la presencia taína en la cocina y la cultura puertorriqueña. A su izquierda hay un esclavo africano sin camisa que aguanta un machete y un tambor en su brazo. Hay una máscara de vejigante a sus pies y una planta de café a su lado. Traído como un trabajador agrícola, destacan su participación en el cultivo de la café, su influencia en la música y la tradición afro-boricua del carnaval del vejigante. Los tres, visualmente iguales, proyectan el mito de las tres raíces:⁴²⁵ democracia racial basada en un mestizaje (Duany, 2001: 76).

En teoría, el ICP promovía la celebración de la puertorriqueñidad: una mezcla del español, taíno y africano. Pero, la realidad es que el Instituto ha dado la mayoría de su atención (y dinero) a promover la primera raíz, la española, mientras ha romantizado la raíz taína y subestimando la raíz africana. También, el Instituto es el culpable de exagerar la influencia taína mientras negaba y niega la contribución africana a la gran población mulata y a la cultura híbrida de la Isla: “haciendo indios de negros”, según Jorge Duany.⁴²⁶

La primera (y más importante) raíz, la española, ha gozado de una promoción de la herencia española en la arquitectura, historia, pintura, artes populares, música folklórica, teatro y poesía. Un gran ejemplo es la conservación y preservación del distrito colonial del Viejo San Juan como patrimonio nacional. Ya a finales de los años

⁴²⁵ Véase: Ricardo Alegría, *El Instituto de Cultura Puertorriqueña 1955-1973: 18 años contribuyendo a fortalecer nuestra conciencia nacional* (San Juan, 1996), pp. 9.

⁴²⁶ Véase: Jorge Duany, “Making Indians Out of Blacks”, en *Taíno Revival: Critical Perspectives on Puerto Rican Identity and Cultural Politics* (Princeton, 2001), pp. 55-82.

cincuenta la ciudad colonial empezaba a restaurarse y a sacralizarse: comenzaba una nueva estatización del pasado (Díaz Quiñonez, 1996: 41). La vieja ciudad volvió a ser el lugar de prestigio del pasado con una nueva mística cultural frente a la ciudad moderna. Además, el Instituto también ha fomentado investigaciones y promovido publicaciones históricas, arqueológicas y folklóricas relacionadas con la cultura española.

Un enfoque secundario ha sido el estudio, colección y exhibición de artefactos pre-colombinos. El “descubrimiento” de la raíz taína ha sido fundamental para el Instituto, sus investigaciones y la fundación de museos y proyectos educativos. El ICP cuenta con una colección de artefactos taínos impresionante, segundo solamente a la del Museo de Historia, Antropología y Arte de la Universidad de Puerto Rico. A través de los libros, folletos y carteles hechos en la DIVEDCO los diseños taínos de petroglifos ya son bien conocidos. Además, una industria de objetos folklóricos taínos de joyas y ropa ha sido desarrollada y promovida por el gobierno en San Juan y centros regionales a través de la Isla.

Mientras tanto, la raíz africana ha sufrido y sigue sufriendo abandono. Hay un vacío notable en relación con los escasos espacios dedicados a la documentación de la herencia africana y sus descendientes comparada con los recursos dedicados a la herencia española y taína. Sólo últimamente ha habido un cuestionamiento de parte de los intelectuales relacionado con la “conspiración de silencio” en relación con el perjuicio racial y la discriminación en la Isla.

La modernización del arte era la manera más económica y rápida para “modernizar” un pueblo: a través de la Unidad de Cinema y Gráfica, la DIVEDCO, el Instituto de Cultura y el CAP, las artes florecieron. Y, hasta cierto punto, las artes cumplieron con el propósito de crear una cultura nacional. Silvia Álvarez Curbelo aclara la modernización de los cincuenta con las siguientes palabras:

En lo que es fundamentalmente una década de normalización, se articularon nuevas versiones sobre el país y una nueva iconografía validadas por las utopías rectoras de la modernización. El sistema educativo y las instituciones de la cultura, en particular el Instituto de Cultura Puertorriqueña fundado por iniciativa gubernamental en 1955, intervinieron de manera decisiva en la construcción de los inventarios e identidades culturales cónsonos con el desarrollismo. (Álvarez Curbelo, 1998a: 111)

La División de Migración del Departamento del Trabajo, el proyecto Manos a la Obra, Operación Serenidad, FOMENTO y el Instituto de Cultura fueron claves en la construcción de un “nuevo hombre industrial”⁴²⁷ para modernizar la Isla y la gente puertorriqueña (Pérez, 2004: 52). Por ende, el ascenso del PPD y la creación del ELA marcaron una metamorfosis en el significado de “lo nacional”, lo que facilitó un nacionalismo oficial (Pabón, 2002: 68).

5.3 El ICP hacia Nueva York: sembrando la semilla

“En la Isla, quienes no tenían lazos con la emigración, o se sentían autorizados para definir la identidad nacional, podían elaborar nuevos criterios de ‘pureza’ cultural. Para esos sectores, la ‘contaminación’ cultural de los emigrantes aparecían como un signo de pobreza y de deformación. Algún día habría que estudiar mejor las formas autoritarias de las identidades concebidas por quienes se consideran acreditados a definirse como centro y encarnación del ser nacional frente a los que han ‘perdido’ su linaje”.

Arcadio Díaz Quiñones

El año 1957 es significativo para nuestro estudio del jibarismo por ser un año lleno de movilización relacionada con la cultura puertorriqueña en la ciudad de Nueva York. Primero, es en el año 1957 cuando los brazos largos del Instituto de Cultura Puertorriqueña se extendieron hacia la ciudad de Nueva York.⁴²⁸ Ese año el ICP organizó una exhibición de arte puertorriqueño contemporáneo en el *Riverside Museum*, una entidad de la Iglesia Riverside.

También en 1957, el Congreso del Pueblo, una organización de 80 clubes sociales, auspició el primer desfile puertorriqueño en la ciudad de Nueva York. Yasmín Ramírez explica la institucionalización del desfile puertorriqueño como el comienzo de la entrada simbólica de los puertorriqueños como una entidad política en el espacio

⁴²⁷ “While the labor shortage was certainly troublesome for some government officials, it underscored the industrialization project’s success in transforming *el jíbaro* into Puerto Rico’s ‘new man.’ Within the first decade of Operation Bootstrap’s implementation, the government’s campaign to *forjar una conciencia industrial* had given rise to a new ‘industrial culture’ that was a hallmark of modernization” (Pérez, 2004: 55, cursiva en el original).

⁴²⁸ La única exhibición de arte puertorriqueño anterior fue celebrada en la Galería ACA de la ciudad de Nueva York ocho años antes, en 1949.

público de la ciudad (Ramírez, 2005b: 44). Los desfiles celebraban la cultura del puertorriqueño obrero y tenían reinas de belleza, músicos locales, representantes de uniones, asociaciones de comerciantes, grupos religiosos, escuelas y organizaciones cívicas.⁴²⁹ El desfile de 1960 fue significativo: había 150,000 personas presentes e incluía al gobernador de Puerto Rico, Luis Muñoz Marín. La parada terminó en el Parque Central con un mitin, donde Muñoz Marín se dirigió a los puertorriqueños viviendo en Nueva York, animándoles a mantener orgullo por su herencia cultural y a asumir más liderato como ciudadanos de Nueva York a través de una mayor participación electoral (Ramírez, 2005b: 45).

En el mismo año 1957, unos puertorriqueños fundaron el *Puerto Rican Forum*, un instituto de política pública y una agencia para fundar, cultivar y apoyar organizaciones puertorriqueñas.⁴³⁰ Pero, no será hasta 1963 que el *Puerto Rican Forum* empezó una serie de reuniones con líderes de organizaciones en Nueva York para dialogar sobre los problemas que los puertorriqueños sufrían y descubrir estrategias para resolverlos. Sus esfuerzos dieron a luz la propuesta *The Puerto Rican Community Development Project* (PRCDP), que un grupo de 80 miembros de su comité presentaron a la *New York City Anti-Poverty Operations Board* en 1964. La propuesta, una obra contestataria de 164 páginas, cuestionaba el trabajo hecho por Nathan Glazer y Daniel Patrick Moynihan, *Beyond the Meeting Pot: The Negroes, Puerto Ricans, Jews Italians, and Irish of New York City* (1963) que presentaba a los puertorriqueños como débiles e inmorales.

Uno de los objetivos del PRCDP era integrar programas de bienestar social e instituciones culturales que la administración de Muñoz Marín estableció en la Isla a través de programas contra la pobreza (anti-poverty) del Presidente Johnson y su legislación de “*Great Society*” en los EE.UU. (Ramírez, 2005b: 49). Querían que los puertorriqueños mismos controlaran sus propios programas contra la pobreza para cultivar sus destrezas y fortalecer su comunidad. Por ende, el PRCDP atacó los argumentos de Glazer y Moynihan por vía de citar los cambios ocurridos en la Isla por la Operación Serenidad:

⁴²⁹ Para leer más relacionado con las instituciones que promovían actividades culturales puertorriqueñas, véase: Virginia E. Sánchez Korrol, *From Colonia to Community* (Berkeley, 1983).

⁴³⁰ La primera organización fundada por el Puerto Rican Forum fue *Aspira* (1961), una organización de apoyo educacional, becas, programas de historia y cultura puertorriqueña y talleres de liderato para estudiantes de escuela superior y universitarios.

Government funds and technical assistance have been combined with local energy and idealism to raze city slums and build apartment developments, start nursery schools, educate and enlighten the adult population as well as the children and feed their hunger for cultural enrichment with films, books, discussion groups, and foster a renaissance in Puerto Rican art, music, literature and folkways. (Puerto Rican Forum, 1975: 16)

Pidieron una beca de \$12.5 millones por dos años para establecer una agencia independiente con poder para administrar fondos federales y estatales contra la pobreza a grupos comunitarios ya establecidos,⁴³¹ crear nuevos empleos en los barrios puertorriqueños,⁴³² y fundar proyectos nuevos que cultivaran el orgullo y la motivación. Los proyectos culturales de beneficio social eran modelados por la DIVEDCO. Propusieron un centro educativo con una biblioteca para crear y diseminar libros bilingües y carteles, películas y currículo relacionado con la historia y la cultura puertorriqueña y americana. Además, solicitaron un recinto del Instituto de Cultura Puertorriqueña en Nueva York para exhibir obras de arte plástica y obras de arte folklórica. También, exigieron un teatro puertorriqueño bilingüe (*Puerto Rican Folk Theater*) y la institucionalización de un centro de investigación (*Research Center for Puerto Rican Studies*) dedicado a recopilar información relacionada con la población emigrante.

La propuesta del PRCDP no logró recibir fondos hasta mayo de 1965. Además, por un cambio estructural y la fundación de Centros Comunitarios de Progreso, PRCDP no recibió fondos para proyectos económicos o de desarrollo y educación para liderato. Denegaron el pedido de una agencia central independiente que controlara los fondos *anti-poverty*, la fundación de una biblioteca central y un Instituto de Cultura Puertorriqueña. PRCDP sólo recibió fondos para continuar su trabajo con grupos en el Bronx y organizaciones comunitarias y cuidados en El Barrio. Programas dirigidos a enfocar en el desarrollo económico y talleres de enseñanza fueron manejados por programas estatales y federales como *Manpower* y el *Office of*

⁴³¹ Las organizaciones eran Aspira, El Congreso del Pueblo, The Puerto Rican Association for Community Affairs, The Puerto Rican Day Parade, United Bronx Organization, The Council of Puerto Rican and Hispanics on the Lower East Side, The East Harlem Tenants Association, The Puerto Rican Citizens Committee on Housing y The Puerto Rican Family Institute.

⁴³² Propusieron programas de desarrollo económico a través de un programa de auto-ayuda para comerciantes y un proyecto de desarrollo y educación para liderato. Además, querían cuidados bilingües y tutoría para niños en la escuela primaria.

Economic Opportunity (OEO). En adición, la ayuda para grupos comunitarios, de manera individual, fue distribuida por *Community Action Program Services* (CAPS).

Aunque el PRCDP sufrió modificaciones y redujeron su presupuesto, logró un impacto profundo en la comunidad de Nueva York que duraría hasta la década de los setenta. La propuesta proveyó información que denotaba los problemas y las necesidades de los puertorriqueños en Nueva York, apoyado por un grupo influyente de activistas comunitarios, educadores, legisladores, políticos, abogados y religiosos ecuménicos que tuvieron un interés verdadero en el apoderamiento de la comunidad puertorriqueña. Los activistas que fundaron El Museo del Barrio y Taller Boricua aprendieron a valorar su herencia puertorriqueña y desear hacerse artistas, maestros, trabajadores sociales o abogados por la influencia de Aspira. Además, recibieron trabajos de consejeros, tutores y activistas comunitarios por organizaciones como *Mobilization for Youth*, *The Urban League*, *United Bronx Organizations* y *Harlem Youth Opportunities Unlimited*. Los adolescentes puertorriqueños de la década de sesenta participaron en movimientos de reforma educativa en el sistema de educación pública y aprendieron como lograr el cambio a través de la acción colectiva (Ramírez, 200b: 55).

5.3.1 El Museo visita al ICP: 1969

El Museo del Barrio es la criatura de luchas populares sobre el control de los recursos para la educación y la cultura en la ciudad de Nueva York. Entre los años 1966 a 1969, padres, educadores⁴³³ y activistas comunitarios afro-americanos y puertorriqueños de Central Harlem y East Harlem llevaron a cabo manifestaciones, huelgas, boicoteos y ocupaciones de locales públicos para exigir que a sus hijos se les brindara una enseñanza que reflejara sus diferentes patrimonios culturales. Al fin lograron sus objetivos en 1969 cuando la Junta de Educación permitió a las comunidades participar en la estructuración del programa escolar e invirtió recursos financieros en programas culturales étnicamente específicos. De esta manera, El Museo del Barrio se fundó en 1969 como un programa educacional para niños puertorriqueños del distrito escolar 4. La Junta de Educación del Estado de Nueva York financió el proyecto y su primer

⁴³³ Entre ellos, el educador, artista y activista Rafael Montañez Ortiz.

espacio fue un aula en Escuela Pública 125 en la calle 123 Este, 425.⁴³⁴

En junio de 1969, la Junta de Educación nombró al artista y educador Rafael Montañez Ortiz⁴³⁵ para crear materiales educativos relacionados con la historia, la cultura, el folklore y el afro-puertorriqueño. Durante el verano de 1960, Ortiz y el Superintendente del Distrito Escolar 4, Martin W. Frey, viajaron a Puerto Rico para reunirse con Ricardo Alegría, director del Instituto de Cultura Puertorriqueña, y pedirle su apoyo (Ramírez, 2005b: 109). Alegría no sólo dio su apoyo al proyecto, sino donó obras a la colección de El Museo del Barrio que han vuelto a construir la norma de los cuatro partes de la herencia puertorriqueña: 1. libritos con reproducciones de figuras pre-colombinas taínas; 2. máscaras de carnaval afro-puertorriqueño de Loiza Aldea;⁴³⁶ 3. santos,⁴³⁷ esculturas de madera, que representan la influencia católica española en la Isla; y 4. carteles y obras gráficas de la década de la cincuenta que representa el arte moderno de Puerto Rico. Por ende, desde principios, El Museo del Barrio ha tenido una estrecha relación institucional con el ICP y su versión de qué constituye la herencia puertorriqueña auténtica (Ramírez, 2005b: 109).

Desde la isla de Puerto Rico a la isla de Manhattan Alegría, íntimamente ligado a Luis Muñoz Marín y el PPD, “siembra una semilla” que apoyó y apoya una cultura nacional basada en el mito del

⁴³⁴ Para más información relacionada con el desarrollo de El Museo del Barrio, véase: María-José Moreno, “Identity Formation and Organizational Change in Nonprofit Institutions: A Comparative Study of Two Hispanic Museums”. Tesis doctoral (Columbia University, 1997); y Arlene Dávila, “Latinizing Culture: Art, Museums and the Politics of Multicultural Encompassment”, en *Cultural Anthropology*. 1999, 14 (2): 180-202.

⁴³⁵ Montañez Ortiz participó en los movimientos internacionales de vanguardia con sus esculturas innovadoras, piezas de *performance* y texto. Además, estuvo activo en la Art Worker’s Coalition, un grupo amplio de artistas-activistas que llevó a cabo protestas en los museos principales para obligarlos a responder a las necesidades de los artistas contemporáneos. Demandaban la representación de arte latino y afro-americano en los muesos. También, pidieron la creación de “sucursales de museos” y programas dirigidos a audiencias latinas y afro-americanas (Torruella Leval, 1998: 377, 379-380).

⁴³⁶ Alegría condujo los primeros estudios antropológicos de la herencia afro-puertorriqueña en Loiza Aldea, un municipio constituido primariamente de descendientes de esclavos negros, en 1949. Produjo la película etnográfica *La Fiesta de Santiago Apóstol en Loiza Aldea* (1949) y el libro del mismo nombre en 1954.

⁴³⁷ Según Teodoro Vidal, la talla de santos en madera es una de las expresiones más antiguas y característica de la tradición cultural de Puerto Rico, estrechamente ligada a los orígenes de pueblo (Vidal, 1998: 91).

jibbarismo. Como ya hemos mostrado, el ICP privilegia la herencia española y romantiza la taína mientras marginaliza lo africano. Desafortunadamente, la colección permanente de El Museo del Barrio también refleja esto: la mayoría de sus obras son artefactos taínos, santos y trabajo en papel de las décadas del 1950 al 1970. Hay pocos ejemplos de la herencia africana, menos máscaras de carnaval. Para colmo, durante una época de prosperidad en los noventa, El Museo del Barrio no inició un esfuerzo de coleccionar arte nuyorriqueño. Las obras nuyorriqueñas en su colección son, en su mayoría, un testimonio a la generosidad de los artistas que donaron sus obras en los setenta y ochenta mientras El Museo del Barrio y el Taller Boricua trabajaron en una colaboración estrecha (Ramírez, 2005b: 110).

5.3.2 El movimiento *Nuyorican* y El Taller Boricua

El movimiento nuyorriqueño que empezó entre los años 1973 y 1974 era un movimiento interdisciplinario que proponía una construcción de identidad radicalmente diferente a la de la Isla. Los artistas visuales, músicos, poetas y bailarines compartieron espacios y colaboraron para producir eventos culturales y acciones políticas. Juntos, tanto en español como en inglés, promovieron el renacimiento de un enfoque afro-taíno a través del arte folklórico, música, canción y baile tradicional. De esta manera, los artistas contemporáneos nuyorriqueños establecieron una conexión trans-histórica con los isleños de color para cuestionar y rechazar las construcciones eurocentristas y logocentristas de la identidad nacional puertorriqueña (Ramírez, 2005a: 39).

La misión de El Taller Boricua⁴³⁸ desde su fundación en 1970 fue y sigue siendo usar el arte como un instrumento para la educación y el desarrollo de la comunidad puertorriqueña en Nueva York. Seis artistas⁴³⁹ fundaron el taller en un edificio de los *Real Great Society*⁴⁴⁰ en la Avenida Madison,⁴⁴¹ al cruzar la calle de la oficina

⁴³⁸ La organización primero se llamó Taller de la 111 (111th Street Workshop) y luego Taller Alma Boricua (Ballester, 1990: 68). La palabra “boricua” hace referencia al nombre indígena de la Isla, Borinken. La revitalización de los taínos empezó en el Siglo XIX. Para 1847, escritores criollos como Daniel Rivera, Eugenio María de Hostos y Alejandro Tapia y Rivera cultivaron el tema del taíno como parte clave de la exaltación del “Nuevo Mundo” y una identidad propia, diferente de los peninsulares españoles.

⁴³⁹ Los fundadores fueron Marcos Dimás, Adrián García, Carlos Osorio, Armando Soto, Rafael Tufiño y Manuel “Neco” Otero.

⁴⁴⁰ Manuel “Neco” Otero era un miembro del *Real Great Society*, una organización de arquitectos.

central de los *Young Lords*. Su trabajo comunitario, guiado por la visión de hacer el arte accesible a los nuyorriqueños, incluía montar exhibiciones de arte en las calles, crear y donar obras para la comunidad y ofrecer talleres educacionales (Dimas, 1990: 11).

La meta principal de El Taller Boricua fue establecer un centro de educación comunitario de artes plásticas y un centro de intercambio de ideas entre los artistas y los activistas políticos. Además –como los artistas se percibieron a ellos mismos como artistas y como trabajadores culturales– enfocaron sus energías en ubicar el arte étnico en un lugar significativo de los intereses y valores de las personas de la comunidad y usarlo no sólo como un mecanismo de educación, sino también, parte integral de un movimiento social (Dimas, 1990: 11; Ballester, 1990: 69). La guía primordial de la estética que utilizaron era “volver a las raíces”: recuperar el pasado precolombino y africano de Puerto Rico para elaborar una iconografía contemporánea relevante a las tradiciones nuyorriqueñas y sus luchas actuales. En su arte los artistas de la diáspora evolucionaron desde una asimilación cultural hacia un nuevo nacimiento de identidad (Dimas, 1990: 13).

Los artistas visuales que se acercaron a El Taller Boricua en la década de los setenta se vieron a ellos mismos como activistas dedicados a la creación del arte “para la gente”. La mayoría gozaron de una educación formal en artes plásticas o en la ciudad de Nueva York o en la Isla y conocieron el arte moderno y de vanguardia. Por lo tanto, no les interesaba pintar paisajes tropicales de las playas o la ciudad colonial de Puerto Rico, ni escenas de realismo social de la vida del barrio. Tomaron a pecho el llamado de los *Young Lords*:

7. WE WANT A TRUE EDUCATION OF OUR AFRO-INDIO
CULTURE AND SPANISH LANGUAGE

We must learn our long history of fighting against cultural, as well as economic genocide by the Spaniards and now the yanquis. Revolutionary culture, culture of our people, is the only true teaching. JÍBARO SI, YANQUI NO!

Desearon inscribir e interpretar un idioma visual nuevo de la persona indígena que dio luz a la masa mestiza y mulata puertorriqueña, los que estaban “cortando la caña en *los guetos*” (Ramírez, 2005b: 186).

⁴⁴¹ 1673 Avenida Madison, en la esquina de la calle 111. El edificio tenía tres pisos con seis cuartos para estudios de pintar y arte gráfico.

A la vez, en contraste con los poetas nuyorriqueños, quienes estaban creando un “nuevo idioma”,⁴⁴² los artistas de Taller Boricua trabajaron dentro de la tradición del arte plástico puertorriqueño. De los maestros Rafael Tufiño y Carlos Osorio,⁴⁴³ los jóvenes artistas aprendieron la historia del arte puertorriqueño, directamente de dos de los artistas principales que la formaron en la década de los cincuentas.⁴⁴⁴

5.3.3 Ejemplos icónicos del movimiento *Nuyorican*

Lucy Lippard plantea que El Taller Boricua ha ofrecido un santuario para ideas, imágenes y valores rechazado por la clase dominante (Lippard, 1990: 25). Brevemente, examinaremos dos obras de arte de artistas de El Taller Boricua que declaman una versión e imaginario nuevo de lo puertorriqueño que no sólo rechaza, sino combate el mito del jibbarismo.

Un ejemplo de la estética afro-táina de El Taller Boricua es la insignia personal de uno de sus fundadores, Marcos Dimas, *El Taller Boricua* (1970-1971), que en la mitad de la década de los sesentas se volvió el logo del Taller Boricua. En el centro hay una figura antropomórfica aguantando una escultura de piedra de un cemí. La figura tiene ojos en forma de almendras y unos labios apretados, características de artefactos Yoruba. De su cabeza florece un tocado, como se encuentra en las culturas Yoruba o las figuras afro-cubano de Changó, con cuatro plumas. La primera pluma a la izquierda está estampada con símbolos taínos; la segunda con figuras humanas tocando la conga y la maraca, participando en un baile afro-puertorriqueño; la tercera tiene los símbolos de la bandera nacionalista de Lares (tributo al Grito de Lares); y la cuarta pluma está llena de instrumentos musicales, un güiro, una pandereta, maracas y un cuatro. La imagen proclama una conciencia de una herencia puertorriqueña mezclada y una fusión de símbolos lingüísticos y musicales (Ramírez, 2005a: 27).

⁴⁴² Sobre los poetas nuyorriqueños, véase: Carmen Haydée Rivera, “Literatura of the Puerto Rican Diaspora: An Overview”. *Sargasso 2005-2006, II*: 1-9; y Maritza Stanchich, “Towards a Post-Nuyorican Literatura”. *Sargasso 2005-2006, II*: 113-121.

⁴⁴³ Rafael Tufiño y Carlos Osorio eran pintores y artistas gráficos de la DIVEDCO.

⁴⁴⁴ Tufiño compartió las imágenes afro-puertorriqueño de bomba y plena, vejigantes y mujeres negras de Loiza Aldea que él utilizó en libretos y carteles publicado por el ICP y la DIVEDCO. Mientras tanto, las obras creadas por Osorio sobre el arte pre-colombiano taíno para libros y reproducciones del ICP ayudaron a informarles relacionado con la herencia taína.

Anteriormente, hemos analizado el manifiesto visual del mito de las tres raíces en el escudo oficial del ICP. Ahora nos interesa analizar una creación nuyorriqueña de tal escudo, hecho por otro miembro del Taller Boricua, Jorge Soto,⁴⁴⁵ *Untitled (seal of the Instituto for Puerto Rican Culture)* 1975. La obra es tanto una crítica como un rechazo a la cultura “oficial” promovida por el ICP, la cual, aunque con sus “tres” raíces, siempre privilegia la raíz española.

La versión del escudo de Lorenzo Homar⁴⁴⁶ hecha por Jorge Soto está basada en una realidad nuyorriqueña del Siglo XX. En la versión de Soto la figura central del caballero español reaparece como un esqueleto con la gorra tradicional del Tío Sam. Ahora, los poderes de España y los EE.UU. no solamente están presentados como seres que trajeron la muerte y la destrucción a la Isla, sino también como la representación de una cultura patriarcal de “blancos muertos” que privilegia una narrativa euro-americana de la Historia (Ramírez, 2005a: 35). El taíno a la izquierda del español ha sido convertido en una taína voluptuosa. La taína se parece a una diosa, mostrando fertilidad por el seno y vientre fértil al descubierto. Además, está fundida a la cadera con una figura masculina, que señala armonía universal.⁴⁴⁷ A la derecha del escudo se encuentra un hombre africano con doble cara, una imagen que incorpora la iconografía Yoruba y Conga. En su brazo, en vez de una conga y un machete, aguanta una calavera. Además, en la mano izquierda agarra un estoque, que refleja su herencia Conga. La calavera y el estoque hacen alusión a ceremonias de Vudú, Palo y Espiritismo que se basan en el contacto con los antepasados y espíritus para consejos y retribución.

En el escudo de Soto es a través del africano que los nuyorriqueños pueden obtener una conexión con el otro mundo, y la sabiduría y consejo de los antepasados. Mientras tanto, el taíno ofrece la fertilidad y la armonía. El colonizador en vez de brindar la sabiduría, religión, idiomas y artes cultas es culpable por la muerte, la destrucción; y una “Historia” cuestionable y perversa.

Es en 1957 cuando el Instituto de Cultura Puertorriqueña comenzó a “sembrar una semilla” de cultura nacional en la selva de cemento de Nueva York. Pero, en vez de dejar “florecer” una rosa venenosa de jibarismo perverso, el arte y los artistas nuyorriqueños

⁴⁴⁵ Jorge Soto se hizo miembro de El Taller Boricua en 1971.

⁴⁴⁶ Lorenzo Homar realizó dos versiones del escudo en 1956 y 1961.

⁴⁴⁷ Yasmín Ramírez surgiere, por los ojos del hombre, que puede ser el dios taíno Yukahu, dios de la fuerza de la vida (Ramírez, 2005b: 35)

lograron no sólo cuestionar, sino invertir la herencia puertorriqueña al estilo del ICP:

The heuristic principle that guided the Taller artists was that anything in Puerto Rican popular culture –the people’s culture– that was not identifiably Taíno could be attributed to the influence of African heritage. Artifacts or symbols of the island’s Spanish colonial heritage come to the fore in works that make reference to the conquest of Borinquén are figured as destructive or hostile. (Ramírez, 2005b: 197)

El movimiento artístico y las obras de arte creadas son una celebración de una identidad creada por y para el nuyorriqueño, no fabricado, impuesto ni traído por el Instituto de Cultura Puertorriqueña. Son obras que alaban una identidad puertorriqueña cosmopolita y transnacional, segura de sus raíces africanas y su relación con personas afro-caribeñas en la ciudad de Nueva York, que matan la yerba mala del jibarismo.

5.4 El arte público en Nueva York: el jibarismo ayer y hoy

“La emigración ha sido la otra gran ausente. En la historiografía puertorriqueña –tanto la ‘vieja’ historia como la ‘nueva’– el estudio de la emigración ha brillado por su ausencia. Quiero acentuar deliberadamente la metáfora. Se decía que el ‘modelo’ de desarrollo que había puesto en marcha el Partido Popular exigía la salida de miles de puertorriqueños. En un país en el que se fomentó la emigración masiva desde finales de los años cuarenta, y en una sociedad de la que ha emigrado cerca del cuarenta por ciento de la población, ese hueco y ese silencio brillan”.

Arcadio Díaz Quiñones

Los puertorriqueños tienen una larga historia de emigrar a los EE.UU.,⁴⁴⁸ la cual data desde el Siglo XIX.⁴⁴⁹ Ya para la segunda

⁴⁴⁸ A principios, los puertorriqueños en los EE.UU. se concentran en los estados del noreste: más de 1.1 millón vive en Nueva York. Durante los últimos 30 años otras poblaciones significativas han crecido en New Jersey, Florida, Massachussets, Pennsylvania, Connecticut, Illinois, California, Ohio y Tejas.

⁴⁴⁹ Antes de 1898 existían tres patrones migratorios de Puerto Rico a los EE.UU., todos que afectaron la emigración del Siglo XX. Los puertorriqueños llegaron como estudiantes y hombres de comercio, como revolucionarios y como trabajadores para

mitad del Siglo XIX, la metrópolis española no lograba ajustar su producción a la producción capitalista que la mayoría de Europa gozaba. A España le faltaba una base económica para sacar productos agrícolas y recursos primarios de la Isla y proveerla con mercancía y maquinaria necesaria para su desarrollo. El gran obstáculo al desarrollo azucarero puertorriqueño, la forma y manera en que la Isla entraría a un modo de producción capitalista,⁴⁵⁰ era la política pública española que no protegía ni fomentaba su desarrollo, dado que el azúcar caribeño significaba competencia para el azúcar andaluz. Los andaluces lograron una subida en las tarifas para el azúcar que entraba a la península española y, en 1865, el gobierno español dejará de extender crédito a productores puertorriqueños de azúcar (History Task Force, Centro de Estudios Puertorriqueños, 1979: 73). Además, existía legislación que prohibía que maquinaria de alta tecnología entrara a la colonia: los españoles temían el desarrollo agrícola o la competencia industrial porque se entendía que las relaciones económicas entre su colonia y otras naciones resultaría en la pérdida de la Isla del Encanto (History Task Force, Centro de Estudios Puertorriqueños, 1979: 73-74). España, un país agrícola que competía con sus propias colonias en lo relacionado con la agricultura y la industria, mantenía la dominación política sin la estructura económica para sostenerla. La burguesía española, luchando con la meta de consolidar su posición de clase en la península y controlar la fuerza laboral española, no era capaz de explotar la fuerza laboral colonial en Puerto Rico (History Task Force, Centro de Estudios Puertorriqueños, 1979: 68).

La élite española no funcionaba como la clase dominante de la Isla: no controlaba ni la producción ni el intercambio de bienes. Las fuerzas sociales, los criollos hacendados y los peninsulares comerciantes, peleaban entre sí por el control del poder de la Isla. Además, la Madre Patria ni siquiera absorbía gran parte de la exportación puertorriqueña (solo 5.3% en 1870), pero si complicaba

las fábricas o en la agricultura. El segundo y tercer grupo eran más motivado por razones políticas y económicas (Sánchez Korrol, 1994; 11).

⁴⁵⁰ Para 1870 hubo cambios dramáticos en la Isla con el establecimiento de las centrales, el comienzo de la proletarianización del trabajador agrícola, la abolición legal de la esclavitud y las formas de trabajo servil, la aparición de partidos políticos y de asociaciones agrícolas, mercantiles y talleres, las creaciones de bancos, el crecimiento de la transportación pública y el crecimiento de la prensa. Los movimientos sociales y económicos empezaron a modernizar la estructura colonial y a fomentar el establecimiento de relaciones capitalistas de producción (History Task Force, Centro de Estudios Puertorriqueños, 1979: 72-73).

el intercambio comercial de la Isla con otras naciones.⁴⁵¹ Mientras tanto, los EE.UU. jugaban un papel clave en la economía puertorriqueña como gran consumidor de azúcar y melaza puertorriqueña. Para los 1870s, los EE.UU. consumían más productos puertorriqueños que España –92% de la melaza y 68.6% del azúcar por los EE.UU., versus 26% del café y 16.3% del tabaco por España (History Task Force, Centro de Estudios Puertorriqueños, 1979: 71).

La publicación *Labor Migration Under Capitalism: The Puerto Rican Experience* (1997), explica el fenómeno de la emigración después de 1860 como una alternativa atractiva o inescapable para muchos puertorriqueños. La élite, nacida en la Isla pero educada en Europa, llena de las ideas liberales de la época y envuelta en movimientos independentistas o separatistas, estaba a favor del progreso social y económico. Ellos eran participantes activos en los movimientos anticoloniales. En los 1860s, sin lograr reformas a través de negociaciones con la junta Informativa y de Reformas (1865- 1867), y después del desastroso Grito de Lares (1868), muchos de los criollos profesionales de la élite empezaron a emigrar como una manera de exilio voluntario o impuesto.

Una gran parte de esa élite se estableció en la ciudad de Nueva York. Después de su llegada rápidamente se organizaron en grupos políticos y desde Nueva York se dedicaron a actividades para promover la independencia de Puerto Rico. Se unieron con puertorriqueños exiliados y promovieron campañas de propaganda; también escribieron manifiestos dirigidos a la educación política de sus compatriotas en la Isla. Uniéndose con exiliados cubanos y otros latinoamericanos que también lucharon en las revoluciones de sus países, ellos publicaron en periódicos como *Patria*, *La Revolución* y *El Porvenir* para apoyar la liberación del caribe hispánico. Ya para 1895 los puertorriqueños exiliados formaron un grupo dentro del Partido Revolucionario Cubano, atractivo no sólo a la élite, sino

⁴⁵¹ “The Puerto Rican colonial market became divided among various nations which supplied the colony with manufactured products and consumer goods, and extracted the major share of the Island's agricultural output. While Spain could do nothing to harness either the boom in commercial cultivation or the new economic needs resulted from it, its high custom barrier had the effect of diverting currency to Spain, creating further obstacles to trade with other nations and to the expansion of the money supply in Puerto Rico. [...] Spain was not fulfilling its function as a metropolis and had, by the 1870s, become a costly external-commerce depended on trade with other nations, while the metropolis played a minor role” (History Task Force, Centro de Estudios Puertorriqueños, 1979: 69).

también a los trabajadores que también emigraron a la Gran Manzana (Sánchez Korrol, 1994: 13).

A diferencia de la élite, en los 1870s y 1880s los jornaleros puertorriqueños empezaron una emigración a varios lugares de Latinoamérica, entre estos Santo Domingo, Cuba, Venezuela, Guatemala, Panamá, así como a diversos estados de los EE.UU. (Nueva York y Hawaii).⁴⁵² Ya entre 1899 y 1940, las centrales cafetaleras en la montaña, desde Morovis hasta Mayagüez, sufrieron una despoblación. Además, entre los años 1930s a 1940s, cincuenta y cuatro de las setenta y siete municipalidades también sufrieron un éxodo; en los 1930s, treinta y tres municipalidades perdieron diez por ciento o más de su población y seis municipalidades perdieron veinte por ciento o más. Además, en todas las municipalidades menos San Juan, había cinco trabajadores sin destreza para cada puesto de trabajo disponible (Sánchez Korrol, 1994: 23). Esto resultó en una movida en tres direcciones, a la costa, a las grandes ciudades y afuera de Puerto Rico (History Task Force, Centro de Estudios Puertorriqueños, 1979: 83).

Durante la primera década del Siglo XX sólo 554 o treinta y siete por ciento de los puertorriqueños que emigraron a los EE.UU. se fueron a vivir a la ciudad de Nueva York. Ya en los 1920s –con pocas oportunidades de empleo en la Isla, un aumento de oportunidades en la ciudad, nueva legislación de los EE.UU. relacionada con la emigración y un pasaje por barco módico⁴⁵³– los números brincaron a unas 7,364 personas o sesenta y dos por ciento de la emigración puertorriqueña llegando a la ciudad de Nueva York. Ya en los 1930s, el número subió a 61,462 u ochenta y cinco por ciento de la emigración desde la Isla terminando en la Gran Manzana (Sánchez Korrol, 1994: 29). Estos jornaleros puertorriqueños en la ciudad de los rascacielos jugaron el papel tradicional de los inmigrantes a los EE.UU.: aumentaron el valor superfluo del capitalismo, mantuvieron los sueldos bajos y volvieron a ser una reserva de trabajo que sufría

⁴⁵² Para más información relacionada a la emigración de puertorriqueños a Hawaii, véase: Bulletin of the Department of Labor, "The Policies of Exploitation and Racism: Puerto Ricans in Hawaii, 1902", en *The Puerto Ricans: Their History, Culture, and Society* (Vermont, 1980), pp. 351.

⁴⁵³ La ruta de intercambio entre Puerto Rico y los EE.UU. era entre San Juan y Nueva York, no a otras ciudades costeras como Tampa, Galveston o Nueva Orleans. Por eso, un pasaje costaba mucho más a tales destinos, mientras entre San Juan y Nueva York llegaron varios barcos semanales que movieron grandes cantidades de pasajeros (Chenault, 1970: 56).

un sube y baja entre empleo de tiempo completo, tiempo parcial y desempleo.

El aumento en el número de emigrantes se debe a dos factores, la Ley Jones y la Ley Johnson. Entre 1909 y 1916 emigraron 7,394 puertorriqueños a los EE.UU.. Pero, en el año 1917 el Congreso de los EE.UU. aprobó la Ley Jones que impuso la ciudadanía americana a los isleños: la movida entre Puerto Rico y los EE.UU. volvió a ser tan fácil como entrar de un estado de los EE.UU. a otro. Por consiguiente, en 1917 unos 10,812 puertorriqueños salieron de la Isla, casi todos hacia los EE.UU.:

Mientras tanto, miles de trabajadores puertorriqueños seguían arribando a Nueva York. Los apartamentos de los que ya residan aquí se abarrotaban de familiares, amigos y hasta de simplemente desamparados. Para este tiempo [1919] ya se calculaba que la comunidad puertorriqueña ascendía a 35,000 personas. De acuerdo con la estadística de la Internacional de Tabaqueros, había más de 4,500 puertorriqueños inscritos en los distintos gremios de la ciudad. La mayoría de los trabajadores carecían de las destrezas de un oficio. Constituían, pues, abundante mano de obra para cubrir las plazas de más baja remuneración en Nueva York (Iglesias, 1994: 135).

En adición, la aprobación de la Ley Johnson en 1921 era favorable a la emigración de los puertorriqueños porque minimizó la cantidad de emigrantes europeos que entrarían a los EE.UU.. Bajó la cantidad de emigrantes europeos a tres por ciento del número de la cantidad que ya residía en los EE.UU., según el censo de 1910. Además, una revisión de la Ley Jones (1924) bajó la emigración de extranjeros aún más, limitándolo a sólo dos por ciento del número que ya residía en los EE.UU. según el censo de 1890. Una tercera ley en 1929 fijó la cuota anual a 150,000 personas que, con unas modificaciones para personas desplazadas de Europa y cuotas mínimas a países asiáticos y africanos, quedaron en efecto hasta 1964 (Sánchez Korrol, 1994: 31).

La emigración desde Puerto Rico a los EE.UU. aumentó substancialmente después de la Segunda Guerra Mundial, gracias, en parte, a un “boom” industrial.⁴⁵⁴ A la vez, esta movida también se

⁴⁵⁴ “The period opened with a first phase of investment in light industry (i.e., that with a low organic composition of capital), and passed in the early 1960s into a second phase in which finance capital with a much higher technological component (a high organic composition) became dominant. By the time of this second phase the mobility of the Puerto Rican force had reached unprecedented proportions. The progressive absorption of the colonial economy within the productive system of the metropolis has intensified the circulation of Puerto Rican workers within what is in

debía en gran parte a una “fiebre” de emigrar que sufría gran parte de la población isleña. *La fiebre* fue resultado de las imágenes visuales⁴⁵⁵ de la televisión y anuncios por la radio hechos por el gobierno de Puerto Rico para promover y organizar una emigración que el Partido Popular Democrático institucionalizó. Esta fiebre, en conjunto con historias de progreso de puertorriqueños en los EE.UU., resultó en una migración asombrosa (Pérez, 2004: 44-45). Entre 1940 a 1950 más de 180,000 puertorriqueños dejaron la Isla —más que en las cuatro décadas anteriores—, la mayoría a los EE.UU. (Dietz, 1997: 246). Ya en 1940 había 61,463 puertorriqueños en los EE.UU. y entre 1947 y 1949 anualmente llegaron 32,000 individuos, muchos para trabajar en fábricas en la ciudad de Nueva York (Sánchez Korrol, 1994: 35). En los 1950s la población de puertorriqueños en la ciudad de los rascacielos creció a 254,880. En los 1960s el número aumentó a 612, 574 y para los 1970s llegó a 860,584.

Por lo tanto, desde los 1940s el cambio más dramático en la vida puertorriqueña ha sido el crecimiento de la población puertorriqueña en la diáspora, concretamente a la nueva metrópoli. Esta migración ha afectado y sigue afectando todos los aspectos de la realidad puertorriqueña, tanto en la Isla como en los EE.UU.. Los resultados han sido el nacimiento del “neo-rican”, el producto *in-between* de la cultura puertorriqueña y norteamericana, una persona híbrida que habla y piensa en dos idiomas, pero es extranjero en los dos mundos (Jiménez de Wagemheim, 1994: 276). Un ser “contaminado”, o mejor dicho, dañado, con una cultura cuestionable:

[...] Puerto Rican nationalist discourse, where urban New York life and its by-product, “the Nuyorican” (U.S. –born / bred Puerto Rican), were taken as tantamount to polluted, always opposed to the supposedly authentic culture of the island. In other words, El Barrio was one place you left lest your children became polluted or corrupted. (Dávila, 2004: 39)

La segunda ola de emigración de los 1960s y 1970s correspondió al sube y baja en la economía de los EE.UU.. Para 1970, 1,391,463

effect a single labor market controlled by the U.S. bourgeoisie” (History Task Force, Centro de Estudios Puertorriqueños, 1979: 59-60).

⁴⁵⁵ “Magazines, newspapers, and billboards consistently underscored an emerging modern sensibility that dismissed agricultural work as inferior, tedious, and an obstacle to progress, and in doing so contributed to the demise of the rural-base labor force” (Pérez, 2004: 52). Para más información de la construcción de *la fiebre* de emigrar véase: Gina M. Pérez, *The Near Northwest Side Story: Migration, Displacement, and Puerto Rican Families* (California, 2004), pp. 44-60.

puertorriqueños residían en los EE.UU.; unos 860,584 en la ciudad de Nueva York. Por la cuestión de factores económicos, más educación inadecuada, falta de destrezas y discriminación, la mayoría llenaron plazas de poco pago y poco prestigio (Sánchez Korrol, 1983: 214).

Para los años 1960, el sesenta por ciento de los puertorriqueños residentes en Nueva York trabajaron en fábricas. Pero, las décadas de los 1960s y los 1970s trajeron muchos cambios a los barrios nuyorriqueños de los trabajadores puertorriqueños, debido a una desindustrialización de la economía urbana por todo los EE.UU.. Las industrias, en busca de mano de obra más barata, reestablecieron sus fábricas en lugares fuera de las grandes ciudades en las ciudades del suroeste norteamericano o al “Tercer Mundo”. Entre 1960 y 1975 más de 55% (173,000) de los trabajos industriales de la ciudad de Nueva York desaparecieron, bajando el nivel de vida de un gran número de puertorriqueños a la pobreza.⁴⁵⁶

Pilar Monreal explica que la “gran ciudad” de Nueva York sufrió una transformación social y económica por: 1. su cambió radical de una economía industrial a una de servicios; 2. una crisis fiscal de la ciudad que significó la reducción de los presupuestos locales; 3. la llegada masiva de inmigrantes; 4. una polarización social creciente; y 5. el proceso de elitización residencial. Por todo lo anterior, la ciudad volvió a ser una Gran Manzana llena de gusanos (Monreal, 1996: 55).

Este cambio radical estuvo íntimamente amarrado al nuevo papel desempeñado por Nueva York en la economía mundial. Por un lado, se desarrollaron trabajos muy bien pagados y de alta cualificación ligados a los centros de decisiones globales ocupados por profesionales. Pero, por otro lado, la economía de servicios incluyó empleo que requería baja cualificación a tiempo parcial y con horario nocturno o fines de semana. Además, había una demanda creciente para trabajadores que satisficieran las necesidades de las clases profesionales. El cambio resultó en una polarización del mercado de trabajo de trabajadores muy cualificados y otros sin

⁴⁵⁶ “[...] landlords stopped investing in the upkeep of their buildings but continued to collect rent until tenants abandoned their apartments. Their ultimate goal was to make the buildings disappear: some stopped paying real estate taxes and waited for the city to seize the building and take the responsibility off their hands: other torched the buildings, hoping to salvage some lost earnings in insurance money. This disinvestment was compounded by banks and insurance companies, who ‘relined’ certain areas from which they withheld investment money” (Sevcenko, 2001: 295).

cualificaciones. Las industrias que abandonaron Nueva York eran, en su mayoría, mecanizadas, con una fuerte presencia de sindicatos y con altos salarios, mientras que los nuevos trabajos en la industria de servicios eran los trabajos peor remunerados (Monreal, 1996: 55-56).

La crisis fiscal que la ciudad sufrió a mitad de los años setenta resultó en una reducción del presupuesto de salud, vivienda, transportes, atención a parques y jardines y limpieza de calles, que afectó a la gente más pobre como los puertorriqueños, que se ocupaban de estos trabajos. En 1981 más de 300,000 trabajadores de la ciudad fueron despedidos, la mitad de los trabajadores hispanos (Monreal, 1996: 58). La crisis fiscal también afectó la salud pública (al cerrarse muchos de los hospitales ubicados en los barrios pobres latinos y afro-americanos) y también resultó en una reducción del presupuesto de la educación pública. A la vez, la crisis fiscal no debe ser vista como un problema económico, sino como una decisión política entre las instituciones financieras, los empresarios, las inmobiliarias y los políticos que resultó en la pérdida del control democrático en el gobierno de la ciudad:

Supuso un cambio estructural en la intervención y regulación del Estado y reveló los nuevos cauces, y sus consecuencias, que el Estado iba a seguir en su función redistributiva: desmantelamiento del sistema de ayuda a los pobres y a los trabajadores de bajos ingresos, dificultad para la movilidad social ascendente de los pobres mediante el recorte presupuestario en educación superior, pérdida de trabajo para una inmensa mayoría de la población negra e hispana que había encontrado acomodo en el sector público, tras arduas luchas en el movimiento pro derechos civiles. (Monreal, 1996: 59)

Una afiliación entre el gobierno municipal y los ciudadanos de clase alta y media alta produjo estrategias gubernamentales y corporativas, basadas en la exclusión y la marginalización. Esto resultó en una dominación racial y clasista, más un crecimiento económico urbano a través de la elitización residencial. Esta elitización residencial significó mayores beneficios para el capital inmobiliario, al acarrear la especulación del suelo y la vivienda. Afectó a los pobres por erosionar la base económica local, eliminar a los pequeños comerciantes, des-estructuró y fragmentó comunidades, destruyó el asociacionismo comunitario, inhibió el control comunitario sobre los individuos, rompió las redes de ayuda mutua y solidaridad, separó familias, etcétera. La elitización residencial –que gozaba del apoyo de la administración de la ciudad– expulsó a los pobres de su comunidad, mientras unificó a través de la especulación,

al capital inmobiliario, financiero y comercial (Monreal, 1996: 66-67). Por esto, Monreal plantea que Nueva York es una ciudad dual por su ausencia de unas políticas públicas y asistenciales que corrigieran las tendencias hacia la desigualdad presentes en el sistema del mercado. Esto amplió las tendencias hacia la desigualdad de ingresos, la segregación y la falta de servicios para gran parte de la población (Monreal, 1996: 61-66). Por lo tanto, desde los 1940s los puertorriqueños que viven en la Gran Manzana han sufrido unas políticas públicas y una planificación social que produjo una cuasi-esclavización política y social que tuvo la meta de destruir sus comunidades a través de la elitización residencial (Pocock, 1980: 9).

Enfocamos la primera parte de nuestro análisis de obras públicas en *Nuestro barrio*, pintado en El Barrio,⁴⁵⁷ un importante enclave de la comunidad puertorriqueña en la ciudad de Nueva York desde los 1930s. Hasta hoy El Barrio es reconocido como el centro y símbolo de la presencia puertorriqueña en los EE.UU. (Cardalda Sánchez y Tirado Avilés, 2001: 264, 267-8). El Barrio es uno de los tres barrios que compone East Harlem y definimos territorialmente El Barrio como el área entre la calle noventa y seis y la calle ciento cuarenta y dos de la quinta avenida y el East River.⁴⁵⁸

El Barrio, en contraste a Central Harlem, con sus casas creadas para personas afluyentes del Siglo XIX, siempre ha sido un vecindario humilde de emigrantes,⁴⁵⁹ con todos los problemas de tal realidad. En las *Memorias de Bernardo Vega* (1994), encontramos la siguiente descripción de El Barrio durante la década de 1920:

⁴⁵⁷ Para trabajos relacionados con El Barrio, véase: Phillippe Bourgois, *In Search of Respect: Selling Crack in El Barrio* (Nueva York, 1995); Judith Freidenberg, *The Anthropology of Lower Income Urban Enclaves: The Case of East Harlem* (Nueva York, 1995) y *Growing Old in El Barrio* (New York, 2000); Oscar Lewis, *A Study of slum culture; backgrounds for La vida* (Nueva York, 1968); Elena Padilla, *Up from Puerto Rico* (Nueva York, 1958); y Dan Wakefield, *Island, in the city: the world of Spanish Harlem* (Nueva York, 1959).

⁴⁵⁸ Harlem Este incluye tres barrios: El Barrio/Spanish Harlem, Harlem Este Triángulo y las islas Randall y Ward. Harlem Este o El Barrio es el término usado por residentes para toda el área de Harlem Este, desde la Calle noventa y seis hasta la Calle ciento cuarenta y dos. A la vez, el área de concentración Latino (su sección central, de la Calle noventa y seis hasta la Calle ciento veinticinco) es la que sufre una intensa elitización (Dávila, 2004: 215-216).

⁴⁵⁹ “[...] East Harlem was always one of the poorest communities, a bedrock of immigrants housed in ‘common tenements’. Not only does it lack the pretty brownstones and historic district that draw visitors to Harlem, but East Harlem’s architectural deficit was worsened after it became a target of urban renewal” (Dávila, 2004: 103).

A principios de 1929, el viejo vecindario integrado en su mayoría por tabaqueros, al Este de Manhattan, se desplazó hacia Harlem. Definitivamente, el Barrio Latino se consolidó como el corazón de la comunidad puertorriqueña en Nueva York.

Lejos de mejorar, las condiciones de vivienda empeoraban. Cuando un edificio pasaba a ser habitado por paisanos nuestros, cesaba toda labor de mantenimiento. Al mismo tiempo, se hacía más deficiente el recogido de basura. Esto daba una impresión de abandono en los vecindarios puertorriqueños. Los apartamentos, incluyendo sótanos y entresuelos, estaban abarrotados de gente. Hombres, mujeres y niños compartían el espacio con ratones, cucarachas y basura. (Iglesias, 1994: 187-188)

Desgraciadamente, la situación de vivienda para los puertorriqueños no mejoró, sino que empeoró año tras año.⁴⁶⁰ Para los 1970s el *New York's Housing and Development Administrator's* instituyó una política de "reducción planificada" que incluyó la eliminación de servicios como las estaciones de bomberos y las escuelas públicas en los barrios pobres, que incluía *East Harlem* (El Barrio)⁴⁶¹ y el *Lower East Side*. La meta era convertir ciertas secciones de la ciudad en zonas inhabitables y forzar a la gente a irse para que la ciudad tuviera la libertad de "rescatar" estas áreas (Sevcenko, 2001: 294-5). Monreal explica que las causas de la pobreza se buscaron, y se encontraron, en los mismos pobres. Supuestamente, los problemas derivaban de su forma de vida y de sus valores: son estos los que impiden que la población pobre aproveche las oportunidades que ofrece la sociedad. El problema está en ellos, y no en la estructura económica y política de la sociedad del bienestar (Monreal, 1996: 30).

Esta política de negligencia municipal deliberada de empleo, vivienda⁴⁶² y educación resultó en lo que Agustín Laó-Montes define

⁴⁶⁰ Véase: Lawrence R. Chenault, *The Puerto Rican Migrant in New York City*, capítulo VI "The Housing of the Puerto Rican Worker in New York City" (Nueva York: 1970), pp. 89-109.

⁴⁶¹ Ya en los 1930s se conocía el East Harlem de Nueva York como El Barrio por cuestión de su numerosa población puertorriqueña. Hasta hoy el vecindario tiene una concentración densa de residentes puertorriqueños.

⁴⁶² "But Puerto Rican's struggle for affordable housing has not been waged solely on the public housing front. For the most part, they countered countless private 'slumlords' whose tactics of abandonment, disinvestment, and retrieval of services had, by the 1970s, turned East Harlem into a prime example of urban blight. This massive abandonment and disinvestment followed a citywide pattern stemming from a wave of owner abandonment in the 1960s and 1970s that hit the city's poorest communities particularly hard (Sierra 1992). At this time, hundreds of buildings became part of the city's centrally managed stock, making the city the 'reluctant

como una “marginalización subterránea” (Laó-Montes, 2001: 21). Las estrategias del gobierno de exclusión y marginalización son manifestaciones de los patrones de una política gubernamental urbana basada en una combinación de efectos de dominación de clase y racial implantada a través de la elitización residencial con una racialización paralela de los espacios públicos que tiene un efecto continuo y que empeora los problemas sociales (pobreza crónica, desempleo) y destruye barrios de trabajadores (Laó-Montes, 2001: 32). Es esta marginalización subterránea la que inspiró las políticas radicales del *Young Lord's Party*⁴⁶³ en El Barrio, quienes abogaron por un populismo revolucionario y demandaron servicios sociales. Una manifestación visual de este populismo revolucionario fue y sigue siendo los murales comunitarios que se encuentran en El Barrio, el Lower East Side y El Bronx.

Teresa del Valle explica que las expresiones marginales y las formas alternativas surgen de las situaciones problemáticas e inciertas que canalizan las dudas, la ansiedad, las rupturas y las protesta, buscando nuevas soluciones. Las comunidades a las que le falta prestigio social y están lejanas de donde se ejerce el poder, como las comunidades puertorriqueñas en Nueva York, crean espacios que se han constituido en referencia alternativa y que presentan valores y orientaciones distintas de aquellos sectores que dominan el proyecto y la dirección de la ciudad (del Valle, 1997: 209-13). Los murales comunitarios rescatan, documentan y denuncian la memoria y la historia de cómo unas comunidades de puertorriqueños, trabajadores y discriminados han vivido; y las condiciones sub-humanas que continúan sufriendo. Por lo anterior, hemos analizado la subversión

landlord' to thousands of East Harlemites. Another major policy was triggered by this development. By the 1980s, rapidly declining federal housing funds, plus the city's inability to keep its housing stock, led to the development of what is still the largest municipal housing plan executed under any city administration. The Koch administration's ten-year housing plan was to dispose of thousands of abandoned and tax-delinquent buildings that the city had accumulated by handing them out to private and nonprofit developers and tenants” (Dávila, 2004: 35-36).

⁴⁶³ La organización de los Young Lords gozó de un gran apoyo popular entre 1969 y 1972. Enfocaron sus energías en la juventud y los grupos marginales. Utilizaron una perspectiva de comunidad / trabajo combinada con una militancia de los 60s a través de acciones directas como el rescate del Lincoln Hospital y una activa denuncia de la crisis sufrida por la comunidad puertorriqueña en los EE.UU.. Crearon un medio alternativo de comunicación con un programa de radio y un periódico bilingüe, *Palante* (Torres, 1998: 7). Para más información relacionada con el grupo de los Young Lords en la ciudad de Nueva York, véase: Pablo Guzmán, “La Vida Pura: A Lord of the Barrio”, pp. 155-173; e Iris Morales, “¡PALANTE, SIMEPRE PALANTE! The Young Lords”, en *The Puerto Rican Movement* (Filadelfia, 1998), pp. 210-227.

en los murales públicos *Nuestro barrio, El pueblo cantor y Baile bomba*. Los murales, manifestaciones artísticas que afirman espacios urbanos, son formas de comunicación que dan voz a una gente marginalizada –una condición creada por el Estado– que cuestiona las clases dominantes mientras rescata la memoria puertorriqueña (Monreal, 1996: 93).

5.4.1 El contexto histórico y socio-cultural de los murales comunitarios puertorriqueños

“A los que no tenemos el control o el acceso frecuente a los medios de comunicación ‘duros’ no nos quedan muchas otras vías para llegar a la gente. [...] un elemental derecho que es el de la libertad de expresión los grupos minoritarios y se nos condena al ostracismo.”

Kolektibo Liberatario Ark

El muralismo contemporáneo en los EE.UU., y por extensión el muralismo puertorriqueño en Nueva York,⁴⁶⁴ ha sido influenciado por el muralismo mexicano, el *Workers Project Administration* (WPA, Federal Arts Project) y los movimientos de los 1960s y 1970s. El muralismo, “el arte y la ideología del fresco contemporáneo”, nació en México durante los años 1910s-1920s como una expresión de y bajo un doble-mito: las tradiciones autóctonas y la institucionalización de la revolución (Rosci, 1982: 3). Gracias a la escuela mejicana, influenciada por la revolución mejicana (1910) y la revolución rusa (1917), el arte y la política de América Latina en la década del veinte tomó una nueva dirección.

Las primeras dos décadas del Siglo XX estuvieron llenas de luchas sociales y políticas por todo el continente Americano: reformas sociales y laborales en Uruguay (1911-1915), el nacimiento del partido nacionalista pro-indígena o del Aprismo en Perú, problemas sociales en Brasil, el movimiento para reformas universitarias en Argentina

⁴⁶⁴ Los murales comunitarios de los puertorriqueños en la diáspora evolucionaron de las paredes pintadas de los 1950s en la ciudad de Nueva York. En áreas con una gran concentración puertorriqueña numerosas paredes pintadas fueron creadas. Las paredes pintadas funcionaron como un recuerdo para los puertorriqueños de su patria y utilizaron imágenes de la Isla, costumbres y motivos indígenas. La función principal de las paredes pintadas era decorativa: una decoración para fiestas, para el vecindario y para recordar a los puertorriqueños su Madre Patria. Por ende, las paredes pintadas predatan al uso del mural como una forma de mensaje social y político (Barnett, 1984: 29).

(1918), la resistencia contra Sandino en Nicaragua y la formación de partidos comunistas en varios países. Además del conflicto interno, entre 1898 y 1932 los EE.UU. intervinieron política y militarmente, en más de treinta naciones: por una época larga dirigió los gobiernos de Puerto Rico, la República Dominicana, Cuba, Nicaragua, Haití y Panamá y por períodos más cortos los de Honduras, México, Guatemala y Costa Rica para proteger o avanzar sus intereses. Todo esto cultivaba un sentimiento anti-norteamericano, más contribuía a sentimientos nacionalistas.

Los murales de los artistas mexicanos Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Siqueiros representaban:

El artista de la revolución nacional popular que se “sumerge” en el pueblo, en la tierra, en las tradiciones originarias y en los mitos de aquella tierra, y de este baño en la colectividad y en el mito [...] sale “curado” del Arte individualista y subjetivo, “burgués” y “europeo”. (Rosci, 1982: 4)

Entre los años 1930-1934, Rivera, Clemente Orozco y Siqueiros trabajaron en los EE.UU. con equipos de artistas norteamericanos. Las obras creadas por estos tres artistas⁴⁶⁵ facilitaron el uso del mural como un vehículo para comunicar mensajes políticos o controversiales.⁴⁶⁶ Además, los muralistas mexicanos ayudaron a contextualizar el mural dentro de la lucha obrera y el uso del mural en América Latina.

En 1933, el Presidente Roosevelt, motivado por su amigo personal George Biddle, decidió experimentar en los EE.UU. con el muralismo, y estableció varios programas bajo el *Works Progress*

⁴⁶⁵ Véase: Shrifra Goldman, “Resistance and Identity: Street Murals of Occupied Aztlán” en *Dimensions of the Americas: Art and Social Change in Latin America and the United States* (Chicago, 1994), pp. 118-122.

⁴⁶⁶ “En mayo de 1933 ocurrió el famoso incidente entre el multimillonario John D. Rockefeller y el pintor mexicano Diego Rivera. Este había sido contratado para pintar una serie de murales en Rockefeller Center, por cuyo trabajo se le pagaría una pequeña fortuna. El artista adelantó un plan descriptivo de su proyectada obra y el mismo fue aceptado. Pero he aquí que al quedar terminado su primer mural, Rockefeller puso el grito en el cielo al reconocer la imagen de Lenin extendiendo sus manos para estrechar la de un negro y la de un soldado. Exigió el destacado representante del gran capital norteamericano que se pintara otra cosa, pues, a su juicio, aquello ‘no era una obra de arte’.

Diego se negó, naturalmente. La controversia agitó a toda la ciudad. Se organizó un piquete masivo de protesta frente al Rockefeller Center. Pero el millonario no cedió en su actitud. El mural fue finalmente destruido por el ‘gran patrocinador de las artes’. La digna actitud de Diego Rivera se ganó el aplauso del mundo” (Iglesias, 1994: 206).

Administration (WPA)⁴⁶⁷ y el Departamento del Tesoro (Goldman, 1994: 118-119). La WPA fue un programa de emergencia que facilitó un plan de empleo selectivo que brindó trabajo a más de 5,000 artistas y produjo más de 16,000 obras de arte público en varios medios –entre ellos 2,250 murales– para edificios públicos del Estado (Cockcroft, Weber y Cockcroft, 1977: 216). Como hemos señalado, la WPA nació como una manera de iniciar un movimiento, fundado por el gobierno de los EE.UU. y parecido al movimiento mexicano, apoyó económicamente la creación de murales para edificios públicos por todo los EE.UU. A la vez, la WPA no tenía la capacidad de fundar obras controversiales porque su poder económico fue controlado por el Congreso. Los críticos del Congreso resultaron en una restricción de libertad artística e ideológica, dado que sus miembros a veces pidieron cambios en obras de arte (Cockcroft, Weber y Cockcroft, 1977: 218-219).

Asimismo, el muralismo que se desarrolló durante los movimientos sociales en los EE.UU. a finales de los 1960s y a principios de los 1970s es clave para la historia del muralismo puertorriqueño. Fue un muralismo influenciado por los movimientos de derechos civiles y estudiantiles y la lucha por la identidad racial y étnica de puertorriqueños, afro-americanos y chicanos. Era la época de “moverse a las paredes”. El movimiento surgió de un mural pintado en Chicago en 1967⁴⁶⁸ parecido a una “galería en la calle” donde varios artistas trabajaron juntos en una pared dividida en secciones. Este tipo de mural, ejemplificado por el mural *Wall of Respect*⁴⁶⁹ (1967, Chicago), un mural realizado en una comunidad marginada de afro-americanos en el Sur de Chicago, fue clave en el desarrollo del movimiento del muralismo norteamericano.

La pared *Wall of Respect* era un híbrido entre un mural y una galería con el propósito de traer una estética de apoderamiento a un área tan pobre que no tenía ni los fondos para una exhibición de arte. Era el uso del arte, de forma pública, para expresar las experiencias

⁴⁶⁷ Para leer más relacionado con el WPA, véase: Francis V. O'Connor, *Federal Support for the Visual Arts: The New Deal and Now* (Connecticut, 1969); y *The New Deal Art Projects: An Anthology of Memoirs* (Washington D.C., 1972).

⁴⁶⁸ En el mismo año, el primer mural decorativo fue creado en el *Lower East Side* de la ciudad de Nueva York. Además, en 1968 los primeros murales de colectivos de jóvenes fueron pintados en barrios latinos en las ciudades de Chicago y Nueva York.

⁴⁶⁹ Para una descripción detallada del mural *Wall of Respect* y su importancia para el movimiento del arte público, véase: Eva Cockcroft, John Webber y James Cockcroft, *Towards a People's Art: The Contemporary Mural Movement* (Nueva York, 1977), pp. 1-12.

de la gente. Además, *Wall of Respect* representó una época especial cuando un grupo numeroso de artistas afro-americanos de diferentes medios colaboraran públicamente en contacto directo con la comunidad afro-americana. Ellos enfocaron todo su esfuerzo en la necesidad de comunicar y conmemorar el orgullo de ser negro (*Black is beautiful, Black Power*), los logros de los afro-americanos y el respeto por uno mismo (Cockcroft, Weber y Cockcroft, 1977: 2-3). La pared sirvió para proclamar los derechos de los afro-americanos, auto-definir su cultura y su historia y nombrar sus propios héroes. Era un ejemplo que inspiraría a los puertorriqueños, chicanos, asiáticos y mujeres excluidas de la cultura dominante.

Ya en 1970, de nuevo en Chicago, escribieron el manifiesto del movimiento del muralismo *The Artists' Statement (La declaración de los artistas)*. Unos elementos nuevos que caracterizaban el movimiento incluían: 1. la localidad de obras de arte afuera, en sitios “abandonados”, en barrios de trabajadores y personas de color en vez de dentro de edificios del Estado; 2. la iniciativa de los propios artistas; 3. el papel fundamental de artistas negros, puertorriqueños, chicanos, asiáticos y mujeres excluidas del mundo del arte establecido; 4. la participación y apoyo de la comunidad; y 5. un carácter colectivo (Cockcroft, Weber y Cockcroft, 1977: 10-13).

Ya para los 1960s el pluralismo cultural estaba en boga y los programas estatales de distribución de fondos, como el *War on Poverty* (Guerra contra la pobreza), ayudó convertir la etnicidad en un vehículo político. Arlene Dávila define el concepto de pluralismo cultural, dominante desde los setenta, como la visión de que la etnicidad es un mecanismo clave, un instrumento para despolarizar la integración de ciertos grupos, cada grupo con su propia cultura, a un gran grupo armonioso⁴⁷⁰ (Dávila, 2004: 219). Había una preocupación por la promoción y la preservación de distintas identidades culturales. Era la época de una “revolución cultural” que resultó en la politización de artistas y trabajadores culturales puertorriqueños, inspirados por y parte de la lucha más grande de los derechos civiles. Ellos se preocupaban de la descentralización del arte y los servicios; y por la diversificación de actores políticos como los *Young Lords* y el *Movement for the Independence of Puerto Rico* (MPI) (Dávila, 2001a: 162). El trabajo cultural y artístico llegó a ser el foco central de varios grupos quienes estaban comprometidos en cultivar el orgullo y aumentar la representación a través del descubri-

⁴⁷⁰ El pluralismo cultural es parecido al multiculturalismo que nació en los 1980s (Dávila, 2004: 219)

miento, preservación y promoción de la cultura y la identidad puertorriqueña (Dávila, 2001a: 160).

Interesantemente, en contraste al arte creado en la Isla, el arte de la diáspora puertorriqueña, basado en la realidad de los EE.UU. y su política sumamente racial, buscó su inspiración en la herencia africana y taína *versus* la glorificación de un pasado rural y blanco (Dávila, 2001a: 167). Grupos como los *Young Lords* cuestionaron el estereotipo de los puertorriqueños como una comunidad de emigrantes rurales (Torres, 1998: 7). Abrazaban la cultura *nuyorican* como la música salsa y la poesía *nuyorican*, la cultura popular puertorriqueña de la diáspora y la herencia taína y africana, que chocaba con la visión mucho más conservadora de la Isla⁴⁷¹ (Dávila, 2004: 224).

Por ende, la revolución cultural dio paso a un énfasis en promover una identidad puertorriqueña a través de iniciativas artísticas y culturales a finales de los 1960s y a principios de los 1970s. Unas manifestaciones de esta revolución cultural son instituciones como El Museo del Barrio⁴⁷² (1969), El Taller Boricua (1969), y la creación de los primeros murales comunitarios puertorriqueños en el Lower East Side.

5.4.2 Cityarts

Un factor local que contribuyó al muralismo puertorriqueño fue la fundación de Cityarts en 1968, auspiciado por el *New York City Department of Cultural Affairs*. El uso de fondos estatales para las artes en la ciudad de Nueva York tiene sus orígenes en la década de los sesenta cuando el gobernador Nelson Rockefeller fundó el *New York Arts Council*. Nueva York adoptó una política de nutrir su papel como un centro de cultura y arte internacional, una visión vigente hoy. La ciudad se convirtió en pionera y modelo de fondos gubernamentales para las artes, algo que no se dio a nivel federal hasta 1965, con la creación del *Nacional Endowment for the Arts* (NEA). Al principio, los fondos fueron dirigidos al *Metropolitan Museum of Art* y a otras instituciones de la cultura dominante. Pero, para finales de 1960, presiones de grupos minoritarios y el crecimiento del

⁴⁷¹ Véase las transcripciones del congreso y el taller relacionado con la cultura puertorriqueña organizado por el Centro for Puerto Rican Studies: *Los puertorriqueños y la cultura: crítica y debate* (Nueva York, 1976).

⁴⁷² En los años 1970s también fundaron las siguientes organizaciones: el Puerto Rican Traveling Theater, el Caribbean Cultural Center, la Association of Hispanic Arts y el Puerto Rican Workshop.

pluralismo cultural resultó en la creación de programas especiales para instituciones culturales étnicas (Dávila, 2001a: 167-168).

Primero, Cityarts concentró su trabajo en el Lower East Side con la comunidad afro-americana. Luego, Cityarts se expandió para trabajar con otros grupos étnicos y localidades por toda la ciudad. Los murales comunitarios fundados por Cityarts en el barrio puertorriqueño del Lower East Side son *Ghetto Ecstasy* (1973), dirigido por James Jannauzzi, *Puerto Rican Heritage Mural* (1975), dirigido por Alfredo Hernández y *Avenue C Mural* (1982), dirigido por Joseph Stephensen (Dávila, 2000:162; Cardalda Sánchez y Tirado Avilés, 2001: 270).⁴⁷³ Estos murales comunitarios sirvieron cuatro funciones: 1. ser vehículos para la representación de la identidad cultural (o histórico, cultural o tradiciones sociales); 2. expresar mensajes de protesta social; 3. funcionar como un forum para la discusión o diálogo de temas que interesaban a la comunidad; y 4. mantener un diálogo con el público (Cardalda Sánchez y Tirado Avilés, 2001: 271). Estos cuatro elementos también se ven en los murales que analizaremos dirigidos por María Domínguez: *Nuestro barrio* (1998), *El pueblo cantor* (1994) y *Baile bomba* (1983).

5.5 Arte público que batalla contra la perversidad

“La memoria cumple la tarea de resistir lo que ha tenido lugar y, en este sentido, se encuentra inscrita en su seno de la huella del tiempo.”

Paul Ricœur

Por los últimos veinticinco años de su vida María Domínguez ha dedicado una gran parte de su trabajo artístico al arte público. Ella se define a sí misma como una narradora visual y “documentadora”, parte de la comunidad puertorriqueña en la ciudad de Nueva York.⁴⁷⁴ Criada en el Lower East Side, Domínguez empezó creando arte público con la organización Cityarts en 1982, como aprendizaje para el mural *Avenue C Mural*. Esta primera experiencia con el arte público le enseñó la verdadera filosofía de hacer arte con la comunidad: “[...] arte de la comunidad es concebido a través de pensamientos colectivos, creado por un proceso colectivo y termina

⁴⁷³ En 1992 Cityarts fundó el mural *To Our Homestead*, en el barrio puertorriqueño del El Bronx, dirigido por María Domínguez.

⁴⁷⁴ María Domínguez. Entrevista personal. 7 julio, 2002.

con la propiedad comunal”⁴⁷⁵ (Domínguez, 1999: 1). Inspirada por artistas como Eva Cockcroft y John Webber, Domínguez ha hecho suya la filosofía de un arte de resistencia y arte como protesta: no hay una separación entre sus obras y sus creencias. En cada mural que Domínguez crea su meta es que su arte haga un impacto, que sea un arte para la gente de la comunidad donde está localizada y que diálogo con la comunidad. Hasta hoy, Domínguez ha ayudado a crear veintiuno murales de arte público, la mayoría en la ciudad de Nueva York, utilizando el proceso de colectividad.

Los murales que analizaremos hacen referencia a la memoria popular, una memoria que no está compartida por la élite colonial de Puerto Rico. Por ende, parte de este imaginario que estudiaremos no está aceptado como parte de la realidad histórico-cultural de la “mayoría” de los puertorriqueños y, por ende, está excluida del imaginario nacional puertorriqueño. Se debe a que los grupos subordinados tienen que crear espacios sociales que ellos mismos controlen, por lo que sólo con un análisis de la creación de tales espacios sería posible entender el proceso de desarrollo y codificación de la resistencia: “Sólo especificando como se elaboran y se defienden esos espacios será posible pasar del sujeto rebelde individual –una construcción abstracta– a la socialización de las prácticas y discursos de resistencia” (Scott, 2004: 147). Específicamente, la diáspora puertorriqueña que vive en El Barrio, El Bronx y el *Lower East Side* forman comunidades marginalizadas;⁴⁷⁶ a la vez, son comunidades que tienen una cultura propia y el derecho a su propio imaginario. *Nuestro barrio, El pueblo cantor y Baile bomba* demuestran como una artista de la diáspora rescata, en espacios públicos y

⁴⁷⁵ “[...] community art is conceived as a collective thought, created through a collective process and concludes with collective ownership” (Domínguez, 1999: 1).

⁴⁷⁶ “Pero quizá merezca resaltarse que se corre un riesgo al definir la situación de los pueblos afroamericanos por su marginalidad. Estos pueblos están marginados desde el punto de vista de su acceso a la total participación en la sociedad, o a los beneficios de la ciudadanía. Pero no están marginados desde el punto de vista de su contribución al orden económico. De hecho, su marginalidad como ciudadanos es una función de las políticas racistas. Su desproporcionada contribución económica a sus respectivas sociedades es una función de estas mismas políticas. El papel de los pueblos afrolatinoamericanos como suministradores de fuerza de trabajo y vergonzosamente barata (por ejemplo, la mayoría del servicio doméstico o de las plantaciones) a otros de más altos privilegios, representa un enorme ahorro a los miembros de otras clases de la misma sociedad. [...] En esta y otras formas, el papel de los afrolatinos no es, en lo más mínimo, marginal, sino por el contrario, un componente esencial y central de la organización económica de las sociedades racistas” (Mintz, 1996: 394).

comunitarios, la memoria de un sector social excluido de la cultura dominante.

En su ensayo “El país de cuatro pisos” (1980), José González explica que Puerto Rico es:

[...] tan escindida racial, social, económica y culturalmente, que más bien deberíamos hablar de dos naciones. O más exactamente, tal vez, de dos formaciones nacionales que no habían tenido tiempo de fundirse en una verdadera síntesis nacional. [...] Pensemos en dos tipos puertorriqueños como serían, por ejemplo, un poeta (blanco) de Lares y un estibador (negro o mulato) de Puerta de Tierra, y reconozcamos que la diferencia que existe entre ellos (y que *no* implica, digámoslo con toda claridad para evitar malos entendidos, que el uno sea “más” puertorriqueño que el otro) es una diferencia de *tradición cultural*, históricamente determinada, que de ninguna manera debemos subestimar. (González, 1989: 24-25)

Mientras en su ensayo “Plebeyismo y arte en Puerto Rico” (1980), González explora la investigación hecha por José Ortega y Gasset con respecto a los aristócratas españoles en el Siglo XVII y su inhabilidad de ejercer su función principal, *la ejemplaridad*. Efectivamente, Ortega y Gasset explica que desde 1670 y, en adelante, la masa española dejó de mirar afuera de ellos mismos para buscar ejemplos de como vivir, y en cambio decidieron: “[...] vivir por sí mismo y desde sí mismo, para nutrirse de su propio jugo e inspiración” (Ortega y Gasset citado en González, 1989: 88). González nos muestra que lo mismo pasó en Puerto Rico, después de 1898, cuando la masa puertorriqueña, huérfana por la clase dominante, empezó a crear modelos *desde abajo*.

Por consiguiente, por la irrupción del capitalismo monopolista norteamericano en Puerto Rico a partir de 1898, la clase social que ejercía el papel dirigente en la sociedad insular empezó a perder las bases materiales en que se asentaba su hegemonía cultural (González, 1989: 87). Esto también se ve en la diáspora, empezando en los 1950s, pero con más fuerza en los 1960s y 1970s, con una cultura popular que empieza a escoger sus símbolos, dar repuestas a la cultura oficial y debilitar normas (Scott, 2004: 189-190). El imaginario creado por Domínguez está inspirado por sus memorias, sus experiencias y su realidad, así como en las memorias, experiencias y realidades de la comunidad nuyorriqueña. Efectivamente, *Nuestro barrio*, *El pueblo cantor* y *Baile bomba* son ejemplos excepcionales de una cultura popular que aporta valor estético a sí misma y por sí misma (González, 1989: 93-94).

5.5.1 Calles de la diáspora

“[...] el arte, la religión y la ‘ciencia’ modelaron somáticamente al hombre y, por lo tanto, estos elementos son necesarios no sólo para su supervivencia sino para su realización existencial. La aplicación de esta revisada concepción de la evolución humana conduce a la hipótesis de que los recursos culturales son elementos constitutivos, no accesorios, del pensamiento humano.”

Clifford Geertz

Los murales pintados en las paredes callejeras nuyorriqueñas combinan los elementos culturales puertorriqueños de la diáspora y de la isleña. María Domínguez crea, basado en memorias personales y colectivas, una historia visual de ambos la diáspora y la Isla. A través de las imágenes, las cuales destacan la participación de un arco iris de personas y una variedad de costumbres, la artista ayuda crear espacios para contemplar y cuestionar la recreación y reproducción de la cultura puertorriqueña exportada e impuesta por la élite colonial.

El imaginario que utiliza Domínguez para contar la historia de la diáspora puertorriqueña no es sólo un instrumento de enseñanza de la cultura. También, logra comunicar la resistencia comunitaria: los puertorriqueños se niegan a olvidar su pasado o luchan por su futuro en El Barrio, El Bronx o el Lower East Side. Además, no son receptores mansos de un jibarismo a la ICP. Estos murales desmitifican ideologías importadas o sobrepuestas para facilitar un conocimiento de realidades verdaderas de la cultura puertorriqueña-nuyorriqueña, siempre y cuando estemos listos para abrirnos a las obras y aportar nuestras propias memorias:

La relativa unidad que alcanza toda obra por la autoreferencia no implica un cierre sobre sí misma, sino un encadenamiento relativamente organizado de contrastes entre palabras, ideas, líneas, notas, colores, personajes, volúmenes y texturas que, a la vez que atrae la atención del usuario hacia el seno de ese juego literario, plástico o musical, le acaba expulsado hacia fuera de la obra, en dirección a la vida, con la energía de la pregunta que la obra misma formula al contrastar en bloque su unidad con el contexto de la vida. (Sanmartín, 2005: 30)

5.5.2 La violencia cultural

En los murales seleccionados, además de explorar la cuestión de la memoria, la cultura y el ideal artístico del artista, también nos proponemos analizar la violencia de un estado que forzó unos “jíbaros” a emigrar de su “Isla encantada” a una Gran Manzana llena de gusanos. Entendemos la violencia del Estado como la utilización, tolerancia o amenaza sistemática de la fuerza por parte de los agentes del Estado o por sus representantes, ya se exprese directa o indirectamente, práctica o simbólicamente (Torres-Rivas, 2001: 301). ¿Por qué reina el miedo? Kees Koonings y Dirk Kruijt explican el fenómeno del miedo como la repercusión psicológica, cultural e institucional de la violencia. Explican el miedo como una repuesta a la desestabilización de las instituciones, a la exclusión social y a la ambigüedad y la incertidumbre de los individuos. Existe una cultura del miedo latente que ha alcanzado dimensiones institucionales inducidas por una violencia indiscriminada pero sistemática. Encontramos violencia en los propios aparatos del Estado, pues ésta se organiza desde las mismas autoridades y se reproduce en el seno de las fuerzas del orden (Koonings y Kruijt, 2001: 37).

Koonings y Kruijt identifican tres tipos de violencia a lo largo de la historia: 1. la violencia relacionada con el mantenimiento del orden social tradicional, rural u oligárquico; 2. la violencia derivada de la modernización del Estado y de la incorporación de las masas a la política; y 3. la violencia relacionada con las dificultades actuales a la hora de consolidar la estabilidad democrática, el progreso económico y la participación social (Koonings y Kruijt, 2001: 23). Hay diversas manifestaciones de violencia como la física, la emocional, la simbólica y la económica, pero nos centramos en la violencia cultural para nuestra investigación del jibarismo.⁴⁷⁷

A nuestro entender, el problema del jibarismo deviene de una violencia estructural basada en un sistema narcisista.⁴⁷⁸ Las experiencias de miedo y violencia han estado siempre presentes, generalizadas, y arraigadas entre los más pobres. Se asientan en la

⁴⁷⁷ “La cultura del terrorismo que se ha desarrollado entre nosotros es una estructura de poder considerable, con un arsenal impresionante de mecanismos para protegerse a sí misma de la amenaza de la comprensión y con una poderosa base en las instituciones que dominan cada faceta de la vida social (la economía y las instituciones políticas, la cultura intelectual y también gran parte de la cultura” (Chomsky, 1988: 268).

⁴⁷⁸ “Una cosa es segura: *bregar* casi nunca es un ejercicio solitario” (Díaz Quiñones 2001: 24).

incertidumbre de la vida cotidiana: en la ausencia o escasez de los ingresos, en las deficiencias crónicas de la dieta y el vestido, en la precariedad de la vivienda y de la sanidad, todo lo cual lleva a la desesperanza:

Se trata de una forma de **represión estructural que se origina en un mundo de extrema pobreza física y moral**. Es lo que muchos especialistas llaman violencia estructural, porque se re-crea y se reproduce en las relaciones laborales (y sobre todo cuando los empleos son escasos) a través de muchas formas de desempleo disfrazado, en la segmentación educativa y en la inevitable influencia de los bajos ingresos en estas sociedades. Es una forma de violencia que se manifiesta especialmente en la pérdida de un sentimiento que se adquiere con la cultura, como es el respeto por uno mismo y por los demás, y que por tanto degenera en un sentimiento de falta de dignidad, de impotencia y de infravaloración personal. (Torres-Rivas, 2001: 299-300, negritas nuestras)

Las obras de arte que estudiamos dan voz a una comunidad marginada⁴⁷⁹ en contra de una cultura dominante perversa: logran una denuncia pictórica de la manipulación de su cultura. Además, las obras son una manifestación contra la propia impotencia ciudadana ante las autoridades coloniales. Los murales no sólo provocan fuertes emociones, sino que también exigen que el espectador cuestione el jibarismo vendido a todos.

Geertz nos recuerda que “[...] las ideas son armas y que una manera excelente de institucionalizar una determinada visión de la realidad –la del grupo de uno, de la clase de uno o del partido de uno– es alcanzar el poder político e imponer dicha visión” (Geertz, 2001: 177). Las paredes están pintadas con la esperanza de dar voz a los puertorriqueños de Nueva York, que, por demasiado tiempo, han sido silenciados por el mito del jibarismo. Son obras que combaten el silencio y el secretismo, que sirven de escudos protectores, y transforman los barrios nuyorriqueños para que dejen de ser una especie de micro-cosmos del miedo (Kruijt y Koonings, 2001: 41). El arte público funciona como un catalítico para el cambio. Su meta es que los puertorriqueños dejen de promover o ser cómplices del

⁴⁷⁹ “La pobreza se asocia al ‘sector marginal’, todo un complejo dentro de la economía y de la sociedad estatal. [...] Vista desde dentro, esa ‘marginalidad’ funciona ajena a las instituciones sociales y económicas establecidas, y por tanto a los derechos civiles elementales que a ellas se asocian, [...]; se encuentra fuera de instituciones tales como la sanidad pública, la educación o la vivienda. Visto desde fuera, ‘el sector privado de los pobres’ de América Latina (el ámbito de la pobreza y la exclusión social) crece a un ritmo vertiginoso y supone una seria amenaza para los gobiernos, sea cual fuere su composición e ideología” (Koonings y Kruijt, 2001: 34).

silenciamiento,⁴⁸⁰ y que rechacen su participación pasiva en la soberanía de una élite perversa.

5.5.3 La ideología perversa del jibarismo

“El poder constituye una arma terrible cuando lo detenta un individuo (o un sistema) perverso.”

Marie-France Hirigoyen

“[...] las dificultades de salirse de lo establecido en el sistema ideológico, con sus estrechas certidumbres, son tan enormes que marginan y truncan cualquier ataque serio al pensamiento aceptable.”

Noam Chomsky

Ya en el segundo capítulo, hemos clarificado que las ideologías no son sólo elaborados gritos de dolor. Tampoco es posible reducir su análisis a simples estrategias y tácticas:

La naturaleza de la relación entre agitaciones sociopsicológicas que incitan a actitudes ideológicas y las elaboradas estructuras simbólicas en virtud de las cuales se da existencia pública a esas actitudes es demasiado complicada para ser entendida desde el punto de vista de una vaga y no examinada noción de resonancias emotivas. (Geertz, 2001: 182)

Las ideologías son peligrosas armas de pensamiento creadas por una conciencia colectiva a través de significaciones y actitudes socio-políticas. De esta manera, los individuos que están ligados a la sociedad tradicional (entiéndase, dominante) recrean imágenes de la memoria colectiva a través de los aparatos ideológicos del Estado (las escuelas, la Iglesia, los medios de comunicación, las instituciones de la democracia). Por consiguiente, los aparatos ideológicos del Estado ejercen casi un monopolio de los medios simbólicos de producción (Scott, 2004: 100-101).

Marie-France Hirigoyen hace un estudio detallado del maltrato psicológico que nos sirve para entender mejor la sociedad puerto-

⁴⁸⁰ Henrietta L. Moore, partiendo de la teoría de los “grupos silenciados” de Edwin Ardener, explica el silenciamiento como el fruto de relaciones de poder establecidas entre dominantes y subdominantes que obligan a los subdominantes a recurrir a los modos de expresión y las ideologías generadas y controladas por los dominantes (Moore, 1999: 15-16).

rriqueña. Hirigoyen centra su estudio en los perversos narcisistas⁴⁸¹: “[...] sicóticos sin síntomas que encuentran su equilibrio al descargar sobre otro el dolor que no sienten y las contradicciones internas que se niegan a percibir” (Hirigoyen, 1999: 111). Esta transferencia del dolor les permite valorarse en detrimento de los demás; hacen daño porque no saben existir de otro modo (Hirigoyen, 1999: 111). Se podrían considerar un pariente cercano del acosador moral. Según la psicoanalista, los perversos narcisistas utilizan la mentira, la humillación y el miedo para dirigir y lograr sus metas, lo que a la vez es el centro de su placer. El perverso narcisista –quien puede ser un individuo o un sistema (la familia, la empresa, el Estado)– manipula situaciones e individuos para atribuir a los demás los desastres que ellos mismos provocan, para luego presentarse como “salvadores” y acceder al poder o mantenerse en él: crea la fragilidad para impedir que el otro pueda defenderse (Hirigoyen, 1999: 63; 176). La víctima de un perverso narcisista, quien usualmente es una persona o una comunidad en una posición de inferioridad, tiende a sufrir una combinación de lo siguiente: 1. propaganda insidiosa; 2. indirectas; 3. ataques múltiples y regulares; 4. acorralamiento; 5. maniobras hostiles y degradantes; 6. aislamiento; 7. descalificación y descrédito; y 8. manipulación al error. Por lo tanto, un perverso narcisista o un sistema perverso narcisista logra cierta omnipotencia y utiliza procedimientos perversos para atar psicológicamente a sus víctimas. Además, utiliza a la víctima como un objeto o una marioneta impotente para obtener lo que desea (Hirigoyen, 1999: 55, 66).

En relación con la cultura, los perversos o el sistema perverso temen procesos que puedan revelar públicamente su conducta maligna, y si no es posible, silenciar a sus víctimas a través de la intimidación, intentan “negociar”. A la vez:

Los perversos narcisistas suelen prestarse como moralizadores y suelen dar lecciones de rectitud a los demás. En este sentido, se aproximan a las personalidades paranoicas. [...]

El perverso, a diferencia del paranoico, aunque conozca perfectamente las leyes y las reglas de la vida en sociedad, juega con ellas para soslayarlas con un mayor regocijo. Desafiar las leyes es lo propio del perverso. **Su objetivo es confundir a su**

⁴⁸¹ Hirigoyen identifica al psicoanalista P.C. Racamier como uno de los primeros en desarrollar el concepto *perverso narcisista*. Para un breve resumen del perverso narcisista véase: Marie-France Hirigoyen, *El acoso moral. El maltrato psicológico en la vida cotidiana* (Barcelona, 1999), pp.110-119.

interlocutor mostrándole que su sistema de valores morales no funciona, para luego conducirlo hacia una ética perversa.

Los paranoicos toman el poder por la fuerza, mientras que los perversos lo toman mediante la seducción. También pueden recurrir a la fuerza, pero sólo cuando la seducción deja de mostrarse eficaz. La fase de violencia es en sí misma un proceso de desequilibrio paranoico: se debe destruir al otro porque es peligroso. Hay que atacar antes de ser atacado. (Hirigoyen, 1999: 118-119, negritas nuestras)

La “negociación” –una parte fundamental de la perversidad-narcisista puertorriqueña– ha sido descrita por el sociólogo puertorriqueño Arcadio Díaz Quiñones en el *Arte de Bregar* (2001):

No es una forma de ser. Es una forma de estar y no estar, un tipo no preciso de lucha, una negociación entre la ausencia y la presencia. Hay situaciones que se consideran poco propicias o imposibles, y entonces cambia el tono y se escucha la frase: *Yo con eso no brego*.

¿De dónde viene esa familiaridad tan grande con la *brega*? Hace probablemente unos veinte o treinta años que el verbo está incrustado en la oralidad, en los valores y en las reglas específicas de la memoria cultural. Se condensa en frases breves y sin rodeos, como cuando el hablante responde a la pregunta sobre el comportamiento de alguien con la expresión: “Si tú *bregas bien*, ella *brega bien*.” (Díaz Quiñones 2001: 20, cursiva en el original)

Entendemos que los planteamientos que James C. Scott hace en *Los dominados y el arte de la resistencia* (2004) relacionados con el *discurso oculto* complementan la teoría de la brega de Díaz Quiñones. Scott explica el discurso oculto como un producto social que es el resultado de las relaciones de poder entre subordinados. Este discurso no existe en forma de pensamiento puro sino en la medida en que es practicado, articulado, manifestado y diseminado dentro de los espacios marginales. Además, los espacios sociales donde crece el discurso oculto son una conquista de la resistencia, que se gana y se defiende en las fauces del poder (Scott, 2004: 149).

El discurso oculto es una crítica del poder a espaldas del dominador; es algo que termina manifestándose abiertamente, pero disfrazado, como metáfora o alusión:

[...] sugiero que interpretemos los rumores, el chisme, los cuentos populares, las canciones, los gestos, los chistes y el teatro como vehículos que sirven, entre otras cosas, para que los desvalidos insinúen sus críticas al poder al tiempo que se protegen el

anonimato o tras explicaciones inocentes de su conducta. (Scott, 2004: 21-22)

Los discurso ocultos, hechos de elementos ambiguos, polisémicos de la cultura popular, no manifiestan una oposición directa al discurso público autorizado, pero si logran espacios públicos para las expresiones culturales autónomas de la disensión (Scott, 2004: 189, 198). Su manifestación pública respeta los límites de lo que está permitido en la escena –y, por lo tanto, recurren a indirectas y manifestaciones deformadas– pero, ejerce presión constantemente sobre tales límites⁴⁸² (Scott, 2004: 188, 231).

Los puertorriqueños en la Isla y en la diáspora han desarrollado un orden de saber y un método para navegar la vida cotidiana dentro de márgenes restringidos basados en estrategias para acercarse hacia el objeto deseado –sin un ataque frontal con maniobras muy localizadas y sagaces: un discurso oculto basado en una sensibilidad local (Díaz Quiñones, 2001: 22-3, 25):

Quien *brega bien*, no posee necesariamente un conjunto articulado de ideas, pero sí inteligencia y técnica, un saber práctico o una gran capacidad de relación dialógica. Es un sistema de decisiones y de indecisiones –un complejo de definiciones, interpretaciones y prohibiciones– que permite actuar sin romper las reglas del juego, esquivar los golpes que propina la vida cotidiana, y, en algunos casos, **extraer con astucia las posibilidades favorables de los limitados espacios disponibles**. (Díaz Quiñones 2001: 47-48; negritas nuestras, cursiva en el original)

Por ende, de nuevo recurrimos a Geertz y su conceptualización del “conocimiento local” para analizar una sociedad perversa que habitualmente (sino automáticamente) recurre a la brega para vivir, sobrevivir y dialogar. Son tales manipulaciones, consecuencia de una larga práctica perversa narcisista, que nos interesa estudiar a través de un análisis crítico de los murales del arte comunitario.

⁴⁸² Esta es la realidad de unas de los murales estudiado, como *Baile bomba*. En otros, como *Nuestro barrio*, el discurso es más oculto.

5.6 Murales que gritan: manifestaciones efímeras que María Domínguez ayuda a crear

“[...] rompe las comunidades de los pobres y, con ellas, la protección que daban a sus miembros menos favorecidos.”

Pilar Monreal

Los murales comunitarios dan una voz visual a otras versiones de historia que añade y cuestiona la historia que ya existe en espacios públicos, dando trascendencia a sus argumentos (de Valle, 1997: 218-9). Carlos Pabón nos recuerda que la historia no es una ciencia social del discurso oculto donde no es necesario callarse las réplicas, reprimir la cólera, estudio del cambio o de la transformación en el tiempo *per se*, sino el estudio del relato producido por el historiador en la realización de su tarea. La escritura de la historia remite al problema de la representación, no a la reconstrucción del pasado “que realmente ocurrió”. La historia actúa como una substituta del pasado. Sólo podemos acceder al pasado mediante su *representación* textual, como pasado transformado en relato, en narración histórica (Pabón, 2002: 172).

5.6.1 Lugar, derecho de propiedad e iconografía

Lugar, derecho de propiedad e iconografía son aspectos cruciales para el análisis de un mural comunitario. El lugar de la obra es clave por dos razones: primero, los murales son trabajos de arte diseñados para ser vistos; y segundo, un aspecto crucial del mensaje de arte público es su lugar (Cardalda Sánchez y Tirado Avilés, 2001: 264; del Valle, 1997: 222, 232). Los murales están hechos en espacios sociales apartados donde no alcanza a llegar el control, la vigilancia o la represión de los dominadores, dentro de comunidades que conocen íntimamente sus abusos. Son los espacios donde uno puede hablar, gritar y / o pintar con vehemencia (Scott, 2004: 149).

En muchas ocasiones, el lugar de un mural facilita un reconocimiento de la sustancia estética de la obra de arte y, a veces, su lugar es la característica más importante en definir el trabajo. De esta manera, el *gueto*⁴⁸³ puertorriqueño puede ser el catalizador y la

⁴⁸³ Pilar Monreal explica que la Escuela de Chicago aplica la palabra *ghetto* a áreas urbanas donde viven las poblaciones más pobres. Según Monreal: “En los años noventa se mantendrá que el gueto es, no sólo un espacio de la segregación, sino también el lugar donde los grupos subordinados pueden establecer estrategias económicas de supervivencia y mecanismos de resistencia cultural” (Monreal, 1996: 21).

energía que une elementos diversos para crear un significado excepcional (Pocock, 1980: 8). *El pueblo cantor*, financiado por el Banco Popular, está pintado en la pared de uno de sus sucursales en el sur de El Bronx, y su estilo coincide con sus videos navideños que celebran la cultura puertorriqueña a través de música y baile.⁴⁸⁴ Mientras tanto, el significado del lugar del mural *Nuestro barrio* es fundamental en su análisis. Está localizado en la Calle 104, entre la Avenida Lexington y la Tercera Avenida (Calle 104, #175) en el corazón de El Barrio, un lugar clave para la identidad nuyorriqueña.⁴⁸⁵ Además, está pintado en la fachada de una vieja estación de bomberos, que era el primer Departamento de Educación de El Museo del Barrio. Sirve como una llamada para la movilización:

El Museo del Barrio llevó a cabo todos sus talleres para la comunidad allí. Desde hace veinte años declararon el edificio peligroso por cuestión de deteriorarse y cerraron el edificio. Ha levantado mucha controversia dentro la comunidad porque ellos [la comunidad] quieren que abran el edificio de nuevo. Pero, este no es una prioridad para El Museo del Barrio. (Dominguez, Entrevista telefónica, marzo 11, 2005)

A la vez, *Baile bomba*, un grito contra la elitización residencial, fue pintado en dos paredes de dos edificios abandonados en la calle Clinton entre las calles Houston y Stanton en el Lower East Side. El mural, por un tiempo, detuvo la elitización residencial.

El derecho de propiedad, como la cuestión de lugar, es crucial para entender el significado de un mural comunitario. Scott destaca la importancia de las personas que crean arte público:

La elaboración de los discursos ocultos depende no sólo de la conquista de espacios físicos y de un tiempo libre relativamente independientes, sino también de los agentes humanos que los crean

⁴⁸⁴ En 1993, para celebrar su centenario, el Banco Popular produjo un programa musical navideño para estrenar en la televisión. Debido a gran éxito de tal programa Banco Popular empezó a producir conciertos navideños anualmente. Primero estrena su especial navideño en la televisión, luego vende su grabación. Los títulos de los programas son: *Un Pueblo que Canta* (1993); *El Espíritu de un Pueblo* (1994); *Somos un Solo Pueblo* (1995); *Al Compás de un Sentimiento* (1996); *Siempre Piel Canela* (1997); *Romance del Cumbanchero* (1998); *Con la Música por Dentro* (1999); *Guitarra Mía, Un Tributo a Jose Feliciano* (2000); *Raíces* (2001); *Encuentro* (2002); *Ocho Puertas* (2003); *En Mi País* (2004); *Queridos Reyes Magos* (2005); *Viva Navidad* (2006); y *Lo Mejor de Nuestra Música* (2007).

⁴⁸⁵ Desde los 1930s, El Barrio ha sido uno de los enclaves de comunidades puertorriqueñas en la ciudad de Nueva York y es reconocido como el centro y símbolo de la presencia puertorriqueña en los EE. UU. (Cardalda Sánchez y Tirado Avilés, 2001: 264, 267-268).

y diseminan. Los transmisores son, en general, tan socialmente marginales como los lugares donde se congregan. (Scott, 2004: 153)

María Domínguez define sus murales como trabajos colectivos: personas de la comunidad participan en crear un mural en un espacio colectivo a través de un proceso colectivo con técnicas que facilitan que personas que no son o no se consideran ellas mismas como artistas pueden imaginar y crear en un lenguaje artístico. Este proceso resulta en una propiedad colectiva de la obra. La visión del mural *El pueblo cantor* (1994) era crear una pared anti-graffiti con la participación de estudiantes de la Escuela Intermedia 193 (I.S. 193). Los estudiantes de la clase de arte I.S. 193, quienes estaban estudiando la cultura puertorriqueña, entregaron dibujos de imágenes que querían en el mural. María creó su diseño basado en los dibujos y sus diálogos con los estudiantes. Luego, los estudiantes ayudaron a pintar la base para el mural y crear una tabla.⁴⁸⁶

Mientras trabajó en El Museo del Barrio como la directora interina del Departamento de Educación (1995-1998),⁴⁸⁷ Domínguez diseñó y ayudó en la creación del mural *Nuestro barrio*. El mural nació de una colaboración entre el Departamento de Educación de El Museo del Barrio,⁴⁸⁸ el *Summer Youth Employment Program* (Programa de Empleo para jóvenes durante el Verano)⁴⁸⁹ y personas de la comunidad. Crearon y pintaron el mural comunitario entre los meses de julio y agosto de 1998. Según Domínguez:

Uno hace la pintura disponible y la comunidad entera quiere estar envuelta. Personas de la comunidad ayudaron pintando, ofreciendo agua para lavar las herramientas, ofreciendo a los artistas y al equipo que estaba documentando el proceso entero meriendas durante largos días calurosos de verano. Definitivamente, había participación comunitaria. Verdaderamente es una obra de *performance*. (Domínguez, Entrevista telefónica, 27 de marzo, 2005)

⁴⁸⁶ Domínguez explica que no había fondos para pagar a los estudiantes y, por lo tanto, la participación estudiantil para pintar el mural era mínima. Domínguez y una artista ayudante, Renee Piechocki, pintaron el mural (Domínguez, entrevista personal, 4 de marzo de 2007).

⁴⁸⁷ La investigadora trabajó como Educadora en el Departamento de Educación, con María Domínguez, entre los años 1996 a 1997.

⁴⁸⁸ El Museo del Barrio fue concebido como un museo de la comunidad para los residentes de la comunidad de Harlem Este.

⁴⁸⁹ Domínguez solicitó ayudantes a través del *Summer Youth Employment Program* (SYEP) y ellos asignaron cuatro jóvenes al proyecto. SYEP pagó a los cuatro estudiantes artistas.

La importancia de la participación comunitaria en los murales es fundamental. Las tres obras que estudiamos incorporan una larga lista de nombres de artistas y participantes dentro de la obra. Domínguez, quien dirigió y ayudó a diseñar *Nuestro barrio*, contó con cuatro adolescente artistas ayudantes: Joseph Carreon, Leonardo Garriga, Dashawn Haddock y Casey S. Nieves, todos residentes de El Barrio. Los cuatro artistas adolescentes estaban envueltos en todo el proceso de creación del mural: la concepción, la investigación, escoger imágenes y la ejecución. Vivieron el proceso de la creación de un mural comunitario fiel a la descripción de E. Crockcroft, Weber y J. Crockcroft; crearon una obra de arte para una audiencia local basada en temas que preocupaban la comunidad, usando el arte como un medio de expresión por y con la audiencia local (E. Crockcroft, Weber y J. Crockcroft, 1977: 30-31).

Por último, la iconografía que se encuentra en los murales comunitarios es fundamental para entender qué quisiera el mural comunicar. Según Elsa Cardalda Sánchez y Amílcar Tirado Avilés la iconografía en los murales puertorriqueños muestra dos cosas fundamentales: 1. dimensiones de resistencia-represión en relación con la identidad cultural; y 2. la esperanza-desolación dentro de una situación de pobreza y opresión. Los resultados son fuerzas entre-cruzadas que crean tensiones dinámicas y funcionan como voces visuales. Estas dimensiones de resistencia-represión y esperanza-desolación conducen a un proceso de reafirmación de la función primaria de los murales: identificación cultural y protesta social (Cardalda Sánchez y Tirado Avilés, 2001: 276-9).

Scott profundiza de las múltiples estrategias para introducir la resistencia, disfrazada, en el discurso público. La iconografía utilizada en los murales estudiados facilita una expresión indirecta de dignidad y autoafirmación en el ámbito del discurso público. Son símbolos disfrazados que requieren interpretación, precisamente porque actúan deliberadamente de manera críptica y opaca. La iconografía logra introducir sutilmente una discusión ideológica sobre la justicia y la dignidad (Scott, 2004: 167-169). Más adelante, examinaremos la iconografía de cada uno de los tres murales y analizaremos el dialecto y los códigos en que estaba creado para recibir su mensaje.

5.6.2 Análisis de *Nuestro barrio*

El mural *Nuestro barrio* logra ser muchas cosas a la vez. Primariamente, es un tributo a varias instituciones comunitarias con una larga historia de cultivar y rescatar el arte y la cultura puertorriqueña. A la vez, también funciona como un fuerte grito para

la reinstalación de un espacio educativo *dentro* de la comunidad puertorriqueña que ofrezca programas a su comunidad. La iconografía de personas, lugares y símbolos conocidos por los residentes de El Barrio facilita la identificación y una afiliación íntima con el mural. De esta forma, el mural constituye una defensa cultural basada en narrativos e iconos que dan testimonio de las historias y tradiciones de personas e instituciones de El Barrio.

Domínguez organiza el mural estilo figurativo *Nuestro barrio* (15' x 30'), como un tríptico, incorporando la estructura del edificio de una vieja estación de bomberos⁴⁹⁰ en su diseño. Hay tres secciones que están divididas temáticamente, una dedicada a las bellas artes, la del medio a la cultura puertorriqueña y la tercera a la música popular de la diáspora.

A la derecha, el primer panel destaca el arte plástico y la literatura puertorriqueña, enfocando en una poeta y un pintor. En la derecha, esquina superior, impuesto en un vibrante fondo rojo, está el retrato de la famosa poeta Julia de Burgos⁴⁹¹ (1916-1953), que vivió los últimos años de su vida en El Barrio. Ella era un fenómeno, su lírica original y expresiva, explora temas tan complicados y tabú como la inquietud social y la justicia: “[.. .] cuyo verso, antes que cadencia fue siempre ráfaga, que por ancha y fuerte no cupo en las tierras parcas de las islas y fue como huracán a golpear la Tierra Firme hermana” (Manrique Cabrera, 1977: 354).

De Burgos es una figura problemática en la literatura puertorriqueña, en parte por quién era y cómo vivió su vida.⁴⁹² Además, la temática de su lírica no cuadraba con el canon jibarista y alabanza ciega del jibarismo (entiéndase, cultura blanca de las montañas). Poemas tales como “A Julia de Burgos” y “Ay, ay, ay de la grifa negra” muestra que de Burgos no temía en representarse ella misma como mulata, ni se escondía de criticar problemas sociales o temas que la afectaban a ella o a su sociedad. Su estilo no cuadraba con la literatura jíbara estilo “Valle de Collores” de Luis Lloréns Torres, sino cuestionaba el mundo blanco del hacendado. Julia no contaba sobre

⁴⁹⁰ La vieja estación de bomberos fue el primer Departamento de Educación de El Museo del Barrio.

⁴⁹¹ Para más información sobre la vida y la poesía de Julia de Burgos, véase: Josefina Rivera de Álvarez, *Literatura puertorriqueña. Su proceso en el tiempo* (Madrid, 1983), pp. 412-414.

⁴⁹² Se casó dos veces, tenía una cantidad de amantes, entre los que puede ser que estuvieran los poetas Luis Lloréns Torres y Juan Antonio Corretjer, y bebía mucho (Agüeros en de Burgos, 1997: xiii-xxxiii).

una jibarita blanca, sino celebraba su negritud. Su voz disidente y diferente: “[...] se alza con acento personalísimo y sello inconfundible, ajena a escuelas y movimientos, para reclamar el lugar que le corresponde en la poesía hispanoamericana contemporánea de primeros niveles” (Rivera de Álvarez, 1983: 412).

Los poemas, como la vida de Julia de Burgos, era un testimonio de una nueva manera de vivir la vida y celebrar la puertorriqueñidad. Con este imaginario Domínguez celebra la nueva puertorriqueñidad de la diáspora. Además, la figura de la poeta hace referencia indirecta al *Julia de Burgos Latino Cultural Center* de la ciudad de Nueva York,⁴⁹³ concebido en la década de los ochenta, pero abierto en 1998.⁴⁹⁴

Diagonal a la poeta revolucionaria, “dentro” de una ventana, hay una reproducción de la obra canónica del pintor Ramón Frade, más materiales de arte, todos encunados por un estandarte con las palabras “Taller Boricua”.⁴⁹⁵ *El pan nuestro*, la obra de arte plástico por excelencia del jibarismo, relacionado con el Taller Boricua, es una yuxtaposición del jibarismo estilo Instituto de Cultura Puertorriqueña versus la nueva visión afro-táina de los nuyoriqueños. Podemos entender la incorporación de *El pan nuestro* como una referencia al arte plástico canónico en Puerto Rico, mientras el Taller Boricua representa una nueva realidad nuyoriqueña. El Taller Boricua estableció una nueva identidad puertorriqueña en la ciudad de los rascacielos para incorporar una realidad afro-táina en vez de negar o vender a los *boricuas* de Nueva York un mito blanqueador. A la derecha de la obra hay las imágenes de un lápiz, un pincel y una bandeja de pintura, los instrumentos que usan en Taller Boricua para crear y compartir un arte revolucionario. Todas están casi listas para caerse en las manos del espectador invitándole a participar en una celebración creativa, a “comer pintura” con los artistas activistas.

⁴⁹³ Para más información relacionada con el centro cultural Julia de Burgos, véase: Israel Torres Penchi, “Centro Cultural Julia de Burgos: balance de sus contribuciones y sus limitaciones”. *Siempre* (Nueva York, 1995) feb. 6-26: 5

⁴⁹⁴ “The organization is housed in a government-owned facility, obtained after much struggle from the community. [...] This project represents the last upshot of the cultural movement that led to the acquisition of public funds for the formation of Puerto Rican and Latino cultural institutions in the mid 1970s, both in East Harlem and throughout the city, insofar as it constitutes the last large-scale publicly funded cultural project in the area” (Dávila, 2004: 227).

⁴⁹⁵ Taller Boricua es un espacio artístico colectivo creado en 1969. Para más información, véase: *Taller Alma Boricua 1969-1989: Reflecting on Twenty Years of the Puerto Rican Workshop* (Nueva York, 1990).

El segundo panel, en el centro, de amarillo y anaranjado, contiene imágenes basadas en la cultura puertorriqueña. Un gran estandarte con el título del mural, “Nuestro Barrio”, cruza todo el ancho del panel que esta enmarcado por imágenes de hojas verdes. Dos ventanas pintadas dentro del panel permiten al espectador un vistazo a iconos familiares. En una ventana, titulada “El Museo del Barrio”, se abre a un fondo azul que muestra casitas en la distancia, mientras en su alféizar hay un ejemplo de artesanía puertorriqueña bien conocida, santos de palo (escultura de madera) de los Tres Reyes en caballos de Paso Fino.⁴⁹⁶ La otra ventana, titulada “La Marqueta”, cuenta con un fondo de rojo vibrante y muestra imágenes inspiradas por petroglifos taínos entre frutas y vegetales tropicales. Está inspirado por la obra de arte público *Neo-Taíno*,⁴⁹⁷ que se encuentra en la estación de Metro de la Calle 103 (línea 6) (María Domínguez, Entrevista personal, 27 de marzo, 2005).

En la esquina de la izquierda inferior hay una reja elaborada de alambre, una alusión a la arquitectura del Viejo San Juan.⁴⁹⁸ Además, hay dos bloques de azul mar caribe en las dos esquinas inferiores del mural. El espacio a la izquierda contiene una flor mientras a la derecha hay tres tortugas de varios colores, estilo primitivo / taíno. Ambos espacios contienen imágenes familiares que uno ve en el Parque Central, solamente a unas calles de El Barrio.

El panel a la derecha está lleno de imágenes relacionadas con el imaginario musical de la diáspora puertorriqueña. Dos residentes de El Barrio, quienes han logrado fama internacional, están dentro de las ventanas en el centro del mural: uno, el compositor Rafael Hernández y el otro, el salsero, Mark Anthony. Los dos están rodeados de un brillante amarillo. Debajo de los músicos, cayéndose de la ventana hacia un fondo rojo, hay instrumentos musicales: una conga, maracas, una guitarra, una pandereta⁴⁹⁹ y un güiro con el raspador decorado con una bandera puertorriqueña. Un estandarte

⁴⁹⁶ Para comentarios relacionados con el espacio privilegiado del artesano que trabaja los santos de palo (o arte sano), véase: Arlene Dávila, *Sponsored Identity and Power: Cultural Politics in Puerto Rico* (Filadelfia, 1997) pp. 235-237.

⁴⁹⁷ Nitza Tufiño es la artista del primer mural de importancia en El Barrio. Su mural conmemoró la apertura de la exhibición *Art Heritage of Puerto Rico* en El Museo del Barrio en 1973. Era una representación de la fiesta de Santiago en Loiza Aldea (Ramírez, 2005a: 189).

⁴⁹⁸ Arcadio Díaz Quiñonez estudia la importancia del Viejo San Juan para la memoria en su libro *La memoria rota* (San Juan, 1996).

⁴⁹⁹ La pandereta es una especie de pandero, como un pie de diámetro, hecho de un aro recortado de un tonel de metal y cubierto de cuero de res o cabra.

abraza todas las imágenes con las palabras: “*The Harbor Music Conservatory*.”

Hernández, quien vivió y compuso su gran bolero, “Lamento borincano” en el Barrio, ha tocado a millones de oyentes con su narración de un día en la vida de un jíbaro puertorriqueño. La canción cultiva una nostalgia jibarista, mientras declama la caída del mito de la “gran familia puertorriqueña” y denuncia la miseria que rodeaba la vida del jíbaro puertorriqueño. Las líricas de Hernández, cantada por muchos, han sido grabadas por el joven salsero nuyorriqueño Marc Anthony como homenaje a Hernández. Las líricas de “Lamento borincano” rescataban y abrazaban el imaginario del jíbaro a principios de la subida al poder del hijo de un hacendado (Luis Muñoz Rivera) y ayudó con la construcción de su base de poder popular sobre las espaldas de los numerosos campesinos de la montaña. En el Siglo XXI, Marc Anthony canta este bolero a los “jíbaros” viviendo en lugares hostiles como Nueva York, transplantados o exiliados de su querida Borinquén, gracias a una política pública que promovió su emigración como parte de un plan de desarrollo económico. Domínguez capta dos artistas que representan lo mejor de la música puertorriqueña de la diáspora: una música que da forma y voz a las emociones de la gente común y corriente mientras sirve de traductor público de su experiencia más íntima.

Una tarjeta postal con la imagen de *Nuestro barrio*, producida por El Museo del Barrio, explica que el mural es: “[...] un testamento visual a las varias maneras de contribuciones hechas por diferentes instituciones culturales en East Harlem que define la rica y diversa comunidad.” Por todo el mural hay referencias, directas o indirectas, a instituciones de El Barrio. Proyectos como el *Julia de Burgos Latino Cultural Center* y El Taller Boricua salvaguardan East Harlem como un espacio Latino por su física y simbólica afirmación del área (Dávila, 2000: 175). Este mural reconoce y documenta las instituciones de El Barrio y su importancia para la comunidad, convirtiéndolo en una estrategia de sobrevivencia, resistencia y afirmación que combate la elitización residencial urbana⁵⁰⁰ (Cardalda Sánchez y Tirado Avilés, 2001: 282).

⁵⁰⁰ “What the work and outlook of De la Vega and other street artists suggest — relative to advertising— is that the area’s Latinness is never easily reducible to particular images or icons. Instead, it is always tied directly to transformations and specific developments in the community, connected unavoidably to local tensions, in this case, to tensions triggered by processes of gentrification. Their work and their images serve as important forums for debate over the future of El Barrio, fostering

Los puertorriqueños y latinos constituyen 52.1 por ciento de la población de El Barrio (57.7% son puertorriqueños, 16.9% son mejicanos y 7.7% son dominicanos), y son el grupo demográfico más grande; luego vienen los afro americanos con 35.7 por ciento y blancos con el 7.3 por ciento (Dávila, 2004: 5, 215). A la vez, el por ciento de blancos está creciendo debido a una fuerte elitización residencial del área.⁵⁰¹ La obra de arte público creada por María Domínguez para El Barrio logra mezclar obras canónicas y artistas que han promovido la visión jibarista oficial, como Frade y, hasta cierto punto, Hernández, con artistas que van contra la corriente como Julia de Burgos. Además, destaca espacios e instituciones nuyorriqueños que han luchado y siguen luchando para promover una cultura y, aun más importante, un orgullo puertorriqueño en El Barrio. Los murales comunitarios, íntimamente ligados con la acción de reclamar espacios públicos e identidad, son parte de las guerras culturales por espacios públicos (Cardalda Sánchez y Tirado Avilés, 2001: 265). En *Nuestro barrio* Domínguez ayuda a crear imágenes basadas en un pasado poco documentado y en peligro de borrar de la memoria para prevenir su olvido. A través de la inmortalización de símbolos, personas e instituciones de El Barrio, este mural se convierte en una crónica social de la comunidad. Es una obra que celebra logros y funciona como un documento histórico, lo que nos recuerda las palabras de Paul Ricœur: “[...] no basta con recordar, es necesario rememorar, incluso celebrar” (Ricœur, 1999: 7).

5.6.3 Análisis de *El pueblo cantor*

Como ya hemos mencionado anteriormente, la iconografía que se encuentra en los murales comunitarios puertorriqueños que estudiamos muestran dimensiones de resistencia-represión en relación con la identidad cultural y esperanza-desolación dentro de una situación de pobreza y opresión. En el mural *Nuestro barrio* hemos estudiado como estas dimensiones de resistencia-represión y esperanza-desolación conducen a un proceso de reafirmación e identificación cultural y protesta social. Otro ejemplo de este proceso es el

and feeding into conversations about the gains and perils of its ongoing transformation. That is, they become a conduit of protest, expression, competition, and wider dynamics in the community at large; they are sensitive barometers of local tensions and changing demographics of their area, which belong to the moment, not solely to corporations' need for ethnic niche markets and images” (Dávila, 2004: 203-204).

⁵⁰¹ Para trabajos literarios relacionados con la vida en El Barrio, véase: Nicholasa Mohr, *Nilda* (Houston, 1986); Piri Thomas, *Down These Mean Streets* (Nueva York, 1968); y Ernesto Quiñones, *Bodega Dream* (Nueva York, 2000).

mural comunitario *El pueblo cantor* (El Bronx, 1994). Este mural fue auspiciado por el Banco Popular y está localizado en la pared de unos de sus sucursales en la esquina de las calles Prospect y Treemont.

El gigantesco mural *El pueblo cantor* (20' x 90'), transporta al espectador⁵⁰² lejos de las calles urbanas y grises de Nueva York a un viaje fantástico por un océano lleno de peces, bosque tropical y un pueblito montañoso y a la ciudad colonial del Viejo San Juan. La amapola y el vejigante,⁵⁰³ símbolos conocidos de la puertorriqueñidad, llaman la atención del espectador por su calidad artística y por su tamaño. Junto con estos símbolos conocidos de la puertorriqueñidad, imágenes de bailarines y músicos bailando y tocando instrumentos llenan la obra con ritmo y movimiento. Domínguez emplea un arco iris de personas para mostrar que un puertorriqueño o puertorriqueña puede ser muchas cosas, deconstruyendo ideas pre-concebidas de una identidad puertorriqueña basada en ciertas características físicas o el color de la piel. También, las personas usan una mezcla de ropa contemporánea y tradicional que borra la línea que define un tiempo en específico. El mural, lleno de un *joie de vie*, invita al usuario a participar; más aún, a sentirse orgulloso de la celebración de la cultura puertorriqueña.⁵⁰⁴

La obra empieza y termina con imágenes de la naturaleza, que encuadran las personas urbanas en el centro del mural. A la extrema izquierda, hay una escena de alguna parte del interior de la Isla. Una cotorra, casi lista para volar, está parada encima de un balcón de una casita de madera. Dos muñecas de trapo, una vestida en un traje rojo, la otra en azul, están sentadas al frente del balcón, mirando hacia el espectador. Detrás del animal y las muñecas hay una palmera, más vegetación de tonos verdes. Es el imaginario que se consigue en el

⁵⁰² Utilizamos la palabra *espectador* en relación con el uso de la obra porque: “[...] la relación nunca es colectiva –salvo en un cierto grado de abstracción–, sino individual, hasta el punto de que, en algún sentido, la obra de arte es el resultado de la creación por parte del artista y su contemplación por cada uno de los espectadores, ya que es en ese encuentro individualizado en el que la obra de arte se completa cada vez; incluso podría decirse que cabría individualizar no sólo al espectador sino el acto mismo de la contemplación” (Alcina Franch, 1982: 74).

⁵⁰³ En España al vejigante le llama moharracho o bogiganda.

⁵⁰⁴ “La emoción que el goce desencadena es un claro índice de esa vivencia de los valores. Las emociones irrumpen al interpretar hechos y experiencias complejos cuya significación deriva de la especial relación que tienen con los objetivos y planes de la vida, no sólo con lo inmediato, sino con la trayectoria vital” (Sanmartín, 2005: 103).

campo, un verde que se asocia con las montañas, la tranquilidad y la libertad.⁵⁰⁵

A la derecha extrema hay una vegetación un poco más densa en un estilo realista. Un vejigante está entre un árbol de mangó y una mata de flamboyán por un lado y el Mar Caribe, lleno de vida marítima, por el otro. Un gran caracol está sobre impuesto a una de las “alas” del vejigante, mientras dos peces nadan tranquilamente a su lado entre algas y coral.

La imagen juguetona del vejigante, chocante por su realismo, domina el mural. Es un descendiente de la figura del diablo de los dramas religiosos medievales y combina lo gracioso del teatro tradicional con las presentaciones de moros y cristianos. Este es un vejigante puertorriqueño, que se aparece para las fiestas patronales de Santiago Apóstol en el municipio de Loiza Aldea.⁵⁰⁶ Este pueblo goza de una gran concentración de descendientes de esclavos y es uno de los pocos lugares en Puerto Rico donde celebran carnaval.

Su máscara, hecha de cáscara de coco, sigue el patrón de las máscaras africanas: las tallan dejando distintos niveles en la superficie y añaden materiales para los puntos más prominentes como la nariz, orejas, o cueros. Además, están decoradas en una profusión de colores brillantes donde predomina el negro como color de fondo, y sobre él, trazan rasgos en rojo, amarillo, azul y verde.⁵⁰⁷

El vejigante goza de una máscara hecha en colores tradicionales, amarillo y rojo,⁵⁰⁸ que nos recuerda la canción:

Vejigante está pinta'o
de amarillo y colora'o⁵⁰⁹

Sin embargo, su ropa rompe con lo tradicional:⁵¹⁰ usa un traje contemporáneo, una túnica negra con un patrón de colores. Los diseños, olitas de color rojo, verde, anaranjado, azul y rosa de su traje dan movimiento a la figura, lista para brincar de su pared y bailar por

⁵⁰⁵ Los colores del Partido de Independencia Puertorriqueña son blanco y verde.

⁵⁰⁶ Celebran las fiestas patronales de Santiago Apóstol en el municipio de Loiza Aldea aunque el patrón del pueblo es San Patricio.

⁵⁰⁷ Las máscaras puertorriqueñas también están decoradas en el mismo estilo que las máscaras africanas (Ramírez, 1977: 58).

⁵⁰⁸ Los diablos medievales, igual que los bufones, se vestían de amarillo y colorado (Ramírez, 1977: 57).

⁵⁰⁹ Canción folclórica de origen popular.

⁵¹⁰ Un traje tradicional está confeccionado de dos colores en contraste para cada mitad de las partes del cuerpo.

la calle; haciendo travesuras y pegando a la gente con una vejiga llena de agua.⁵¹¹ Con sus mangas anchas extendidas, que representan alas de murciélago, celebra la vida mientras casi canta:

trucutá- trucutá, que bueno está
trucutá – trucutá, que bueno está⁵¹²

Es una canción es parecida a las canciones que cantaron los diablos de la Edad Media que hacían su entrada con cantos onomatopéyicos para infundir miedo.

No obstante, el vejigante pintado por Domínguez es más que un *jeu d'esprit*: representa una válvula de seguridad o de escape que deja salir inofensivamente las tensiones que podrían ser peligrosas para el orden social (Scott, 2004: 200). El vejigante es una persona de carnaval. Y, es en carnaval, por su estructura ritual y su anonimato, que hay un espacio privilegiado para el lenguaje y la agresión normalmente reprimida, una inversión del mundo. Según James C. Scott:

Por eso los rebeldes actuales mimetizan actos del carnaval: se visten como mujeres o usan máscaras cuando destruyen máquinas o cuando plantean demandas políticas; sus amenazas emplean las figuras y los símbolos del carnaval; exigen dinero y concesiones laborales y la manera de las multitudes que esperan regalos durante el carnaval; usan la organización y la reunión ritual del carnaval o de las ferias para cubrir sus intenciones. ¿Están jugando o lo hacen en serio? Nada les conviene más que aprovechar al máximo esta oportuna ambigüedad. (Scott, 2004: 215)

Escondido detrás de una máscara, el vejigante representa al pueblo nuyorriqueño. Él o ella tiene la libertad para cuestionar el orden social, político y religioso de su realidad al ritmo de la plena, un baile destacado por su facilidad de narrar historias y ser el “periódico” del pueblo.⁵¹³

⁵¹¹ Su nombre deriva de “vejiga”, porque tradicionalmente llevaban una vejiga de res o cerdo inflada con la que golpean la gente por la cabeza. La vejiga puede ser entendida como un símbolo fálico, parecido al cetro que llevan los bufones.

⁵¹² Canción folclórica de origen popular.

⁵¹³ La música *plena*, nació en el sur de la Isla en la segunda ciudad de Puerto Rico, Ponce, durante la Segunda Guerra Mundial (que, posiblemente, ha sido influenciado por inmigrantes de San Kitts o otras islas anglófonas del Caribe) y se describe como una “canción anecdótica” (Leymarie, 1998: 103). Para más información relacionada con la plena, véase: María Luisa Muñoz, *La música en Puerto Rico: Panorama histórico-cultural* (Sharon, 1966), pp. 89-96. Para leer más

En el centro de la obra hay una fiesta callejera: negros, mulatos y blancos están juntos en una calle colonial en el Viejo San Juan. A lo mejor, están subiendo la Calle del Cristo para celebrar un bombazo⁵¹⁴ en la Plaza de San José, a pasitos del Instituto de Cultura Puertorriqueña. Todos están envueltos en una alegre festividad musical. Hay dos bailarinas “típicas”: una jibarita vestida con una falda azul y una flor en el pelo lacio recogido en un moño, y una elegante negra vestida en la ropa tradicional de una bailarina de *bomba*, pelo tapado y lacitos rojos decoran su traje blanco. A su lado, hay una mulata en rosa con su pelo “grifo” en una diadema. Su ropa típica choca con su “look” contemporáneo; Domínguez incluye en el mural una nuyorriqueña contemporánea que celebra sus raíces negras participando en un baile afro-puertorriqueño.

Mientras tanto, los músicos en la obra corresponden a las “Tres Raíces” estilo Instituto de Cultura Puertorriqueña. Al fondo, un jíbaro blanco, formal en su guayabera y gorra blanca, toca el cuatro. A la derecha de la mulata, un mestizo rasca el instrumento indígena⁵¹⁵ del güiro; su cabeza tapada por una pava, su camisa de mangas largas, dobladas le da un aire casual de jornalero. En el primer plano un negro, vestido como cualquier muchacho de El Bronx, toca la pandereta. Juntos, los tres componen un nuevo ritmo para una nueva realidad social y cultural: las montañas, la costa y la diáspora unidas en la urbe sanjuanera recrean una plena. Esta combinación celebra todas las realidades sociales: “La Plena no es baile blanco, ni es baile negro; es baile amulatado por las fuerzas raciales predominantes en el ambiente puertorriqueño. En la tonada de sus frases melódicas se percibe algo del germen español; en la repetición monótona de las mismas, hay reminiscencia africana”⁵¹⁶ (Muñoz, 1966: 90).

relacionado con las actitudes racistas en oposición a la música plena, véase: Isabelo Zenón Cruz, *Narciso descubre su trasero* (Humacao, 1975), vol. 1, pp. 297-300.

⁵¹⁴ Un *baile de bomba* es una celebración comunal que exige participación de los que asisten a la celebración, quienes se convierten en bailarines, músicos y cantores. Para una explicación extensiva del *baile de bomba* y una descripción de los diferentes tipos de *baile de bomba*, véase: Manuel Álvarez Nazario, *El elemento afronegroide en el español de Puerto Rico* (San Juan, 1974), pp. 303-320.

⁵¹⁵ “Pues sí es cierto que del indio sólo queda latente el ritmo de la maraca y del güiro para acompañar la música criolla, eso contribuye a darle un calor y un sabor ausente de lo puramente español” (Babín, 1958: 163).

⁵¹⁶ Para leer un análisis de la música plena y su relación con la migración en general y la migración a Nueva York en particular, véase: Juan Flores, “Bumbun and the Beginnings of La Plena”, *CENTRO Journal of the Center for Puerto Rican Studies* XI (3): 16-25.

Hay dos figuras en el centro del mural que observan pero no participan ni en la canción ni en el baile: un *piragüero* y el gallo de pelea. El piragüero, pintado en gris y blanco, es o una figura fantasma o una memoria, pero no un ser viviente. Puede ser que la figura sirva como un símbolo de la emigración de lo rural a lo urbano y la pérdida de uno mismo por el proceso de integración o asimilación: uno se integra a la realidad ciudad/ urbana y empieza a desaparecer. O, puede ser un espectador que da testimonio a la celebración de un nuevo concepto de las “tres raíces” no-oficial del ICP: las montañas, la costa y la diáspora. El otro espectador, el gallo de pelea de palo, está pintado de los colores de la bandera puertorriqueña (blanco, rojo y azul). Y, aunque es sólo una estatua, parece listo para defender la afirmación cultural; para pelear o luchar si ésta es cuestionada o amenazada.

El fantasma, el gallo de pelea, la cotorra lista para volar, la bailarina mulata nuyorriqueña y el mulato de la pandereta y el vejigante son elementos que dan una dimensión de crítica social al mural. Obligan a uno no sólo a cantar con la comunidad, sino también, a recordar el pasado y preparar a uno mismo para un futuro inseguro; a dar la pelea. Requiere que el espectador presta su atención para percibir sus relaciones con la obra y aportar su propia memoria para responder afirmando aquellos valores que les son pertinente. Ricardo Sanmartín explica tal actividad y su resultado de la siguiente manera:

El desconcierto inicial ante la opacidad del significante es la condición estratégica para impedir que el usuario se apoye en un uso repetido de los recursos culturales tradicionales. Es también el modo de llevarle ante la experiencia de la obra como una primicia, forzando el uso de todas sus energías tras percibir más hondamente la plenitud de una pregunta. Así también, su respuesta, intentando un cierre y acabamiento de la obra, tendrá que implicar todo su ser personal, su memoria y sus convicciones. (Sanmartín, 2005: 103)

El pueblo cantor, con su sabor urbano, incorpora un pedazo de Nueva York en la realidad isleña presentada. Reafirma la puertorriqueñidad de la comunidad nuyorriqueña mientras declama un discurso oculto, cuestionando el orden del poder y la definición de la cultura puertorriqueña. El mural logra captar la celebración de una canción donde los puertorriqueños de la diáspora son participantes activos en su creación, no sólo oyentes.

5.6.4 Análisis de *Baile bomba*

El último ejemplo de la iconografía de los murales comunitarios puertorriqueños que muestran dimensiones de resistencia-represión en relación con la identidad cultural y esperanza-desolación dentro de una situación de pobreza y opresión que estudiamos es el mural *Baile bomba* (1983). Domínguez logró la comisión del mural *Baile bomba*, su primera comisión de arte público, mientras terminó su último año de la licenciatura en la Escuela de Artes Visuales. El grupo *Pueblo Nuevo Housing*, una organización del Lower East Side que abogaba para los derechos de personas con pocos recursos económicos para vivienda, deseaban un mural. El mural, una reacción contestataria a la elitización residencial de área, tenía el propósito de “Dejarles saber que los boricuas todavía están aquí” (Domínguez, entrevista personal, 4 de marzo de 2007). Además, era un mural que coincidía con el proyecto de revitalización de la calle Clinton (Clinton Street Revitalization Project).

La lucha contra la elitización residencial empezó en el Lower East Side o Loisaida⁵¹⁷ en la década de los setenta. Loisaida, el área entre la calle Houston y la Calle 14 y entre la Avenida A y el East River, contiene treinta y seis calles. Esta zona sufría de la marginalización subterránea, la que Agustín Laó-Montes define como una estrategia del gobierno local de exclusión y marginalización a través de una política gubernamental urbana que continúa y empeora los problemas sociales de pobreza crónica y desempleo, mientras destruye un barrio de trabajadores. Ya para 1976 había 100 terrenos vacíos y 150 edificios abandonados y entre 1974 y 1979 Loisaida perdió dos tercios de su población (Sevcenko, 2001: 293-295).

Pueblo Nuevo Housing, responsable del cincuenta por ciento de los gastos, quería nombrar a Domínguez, miembro de su junta directiva y una residente del Loisaida por más de 20 años, como directora del proyecto. Ella era una conocida activista de vivienda y una participante activa en la comunidad de Loisaida. Pero, Cityarts, que financiaba el otro cincuenta por ciento del proyecto, requería una competencia que permitiera que todos sus artistas tuvieran la

⁵¹⁷ El nombramiento del Lower East Side a Loisaida en 1974 fue hecho por Bimbo Rivas en su poema “Loisaida”. Rivas quiso dar al espacio urbano una identidad y una ideología que apoyará las luchas contra la elitización residencial. Utilizó un nombre en “Spanglish”, que hacía referencia al municipio de Loiza Aldea, un pueblo negro con una gran concentración de descendientes de esclavos africanos. Para leer más del nombramiento de Loisaida, véase: Liz Sevcenko, “Making Loisaida” en *Mambo Montage: The Latinization of New York* (New York, 2001), pp. 293-317.

oportunidad de solicitar la comisión. Domínguez ganó la competencia y durante los meses de julio, agosto y septiembre del verano de 1983, ella y diez estudiantes trabajaron 40 horas a la semana para pintar *Baile bomba* en dos paredes (15' x 25' y 20' x 25') de dos edificios abandonados en la calle Clinton, entre las calles Houston y Stanton.

¿Cuál es la importancia de un *baile de bomba*? ¿Por qué Domínguez escogió un *baile de bomba* –el género musical puertorriqueño más apegado y generalizadamente identificado con la herencia africana– para las fachadas de los edificios del Loisaida en vez de la *danza puertorriqueña*⁵¹⁸?

La bomba no se bailaba en un baile de salón,⁵¹⁹ sino apareció en la región costera donde se establecían los grandes ingenios azucareros y donde había una gran población de esclavos negros. La *bomba*⁵²⁰ afro-boricua, estructurada en Puerto Rico, representa un hito creativo tradicionalista en el folklore universal (Rosa-Nieves, 1983: xii). El *baile de bomba* cuenta con un mínimo de dos tambores, que los africanos llamaron bombas.⁵²¹ Los usan en pares, uno mayor y otro menor, para producir un timbre grave y otro agudo.⁵²² Además

⁵¹⁸ En el Siglo XIX, entre 1870 y 1880, la danza se popularizó en Puerto Rico en tal forma que pronto adquirió un privilegiado pedestal en su simbología nacional (Quintero Rivera, 1999: 255, 269).

⁵¹⁹ La *danza puertorriqueña* es una expresión musical auténticamente popular que incorpora el carácter de una clase hacendada de fuerte vocación hegemónica. Para leer más relacionado con la *danza*, véase: Ángel Quintero Rivera, “Ponce, la *danza* y lo nacional”, en *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música tropical* (Madrid, 1999), pp. 311-341.

⁵²⁰ Unas de las danzas negras tomó el nombre del instrumento que le acompañaba, que parece ser el origen de la *bomba*.

⁵²¹ El tambor llamado “bomba” está hecho de un cilindro de madera con cuero de chivo a un extremo, sujeto con tarugos de madera, flejes de metal, clavos o sogas. Los de África eran tallados de un tronco de árbol ahuecado, pero los esclavos antillanos tenían que conformarse con usar barriles pequeños que se usaban para mieles u otros productos. Usualmente miden de dos a tres pies de altura y de ocho a diez pulgadas de diámetro. Este tambor es similar a los que los cubanos llaman tambora o conga y otros músicos les llaman timbales o timba (Ramírez, 1977: 37).

⁵²² Los músicos los clasifican como el *tambor macho* y el *tambor hembra*, el *Segundo* y el *Requinto* o burlador y subidor: uno “manda”, y el otro “floreá”. Los músicos sujetan estos tambores entre las piernas mientras están sentados o los ponen en el suelo y los tocan con ambas manos. Para los desfiles de carnaval los llevan sujetos al cuerpo con correas (Ramírez, 1974: 37-38). Para leer una explicación de cómo tocan los tambores, véase: Guillermo Ramírez, *El arte popular en Puerto Rico (En buscas de las raíces de nuestra cultura)*, (Nueva York, 1974), pp. 38.

de los tambores hay una variedad de güiros, claves,⁵²³ maracas, carrascas y guayos que acompañan continuamente el rítmico palmotear y fuerte zapateo.

Un *baile de bomba* era y sigue siendo una celebración comunal que exige participación de los que asistan a la celebración, quienes se convierten en bailarines, músicos y cantores. La artista deseaba comunicar una acción de resistencia a los artistas del “Gentry Art”, quienes invadieron el Loisaida buscando vivienda barata. Ella eligió el tema de un *baile de bomba*, un baile y una música que ella conocía por el trabajo cultural de Charas / El Bohío Cultural en Loisaida para gritar un mensaje: “Bomba!... un baile de revitalización espiritual, ¡Bomba!... introducido por esclavos africanos, ¡Bomba!... un baile de la gente ...la gente quieren bailar ¡Bomba!” (Domínguez, 1999: 2).⁵²⁴

María Luisa Muñoz en *La música en Puerto Rico* (1966), explica que las danzas negras de Puerto Rico se clasificaban de dos maneras: o como una manera de inocente diversión o como la supervivencia de la cultura bantú, íntimamente ligadas a los ritos religiosos que encarnaban ceremonias de magia y de misterio. Plantea que la música, de frases cortas y repetición constante, provoca un estado semejante a la embriaguez o a la hipnosis (Muñoz, 1966: 83). La melodía de la *bomba* la lleva el cantante. Él canta un verso y el grupo lo repite a coro al unísono, en forma antifonal. En la mayoría de las *bombas*, la letra ha perdido su significado y se reduce a un estribillo en que se mezclan palabras en español con palabras de reminiscencia africana o puramente onomatopéyicas. La intención de las palabras es primordialmente excitar a los danzantes que, por lo regular, hacen improvisaciones que luego pasan oralmente y las van elaborando con exclamaciones dirigidas a los bailarines. En esto recuerda al cante jondo, que toma una copla de cuatro versos y la extiende con prolongaciones melismáticas (Ramírez, 1977: 40). Igual que los gitanos que “calientan” el ambiente con el rasgueo de la guitarra, los bailarines de bomba empiezan el balie probando sus tambores, templándolos y poniéndose de acuerdo un tocador con el otro.

⁵²³ Las claves son un par de palillos de madera dura, de alrededor de seis pulgadas de largo y un poco más de una pulgada de diámetro. El músico sujeta los palillos entre los dedos pulgar e índice de cada mano y golpea uno contra el otro, usualmente en compás binario de dos tiempos.

⁵²⁴ Traducción nuestra: “Bomba!... a dance of spiritual renewal, Bomba!... introduced by African slaves, Bomba!... a dance of the people .. .the people want to dance Bomba!” (Domínguez, 1999: 2).

Los *bailes de bomba* son más bien bailes de espectáculo donde los bailarines⁵²⁵ demuestran sus destrezas. Es un baile en que participan hombres y mujeres, pero no es una danza de parejas enlazadas, sino de atracción y seducción de los sexos. Como el flamenco, el bailarín indica a los músicos los cambios de ritmo. Además, la maestría del danzante se demuestra en la habilidad de imitar el ritmo de los tambores con los movimientos del cuerpo. El éxito como bailarina no reside sólo en conocer patrones tradicionales, sino en su capacidad de superar al tambor repicador⁵²⁶, en la versatilidad y en la improvisación:

La naturaleza de reto a la creatividad improvisadora se reafirma en la siguiente práctica: si el bailarín lograra superar en virtuosismo improvisador creativo al tamborero repicador, este segundo, en homenaje, acepta la victoria del bailarín, lo cual se expresa comenzando a tañir el *toque*⁵²⁷, es decir, a repetir el ritmo del tambor guiador, lo que se conoce en esta tradición como “bomba larga”. (Quintero Rivera, 1999: 206, cursivo en el original)

Para empezar el baile de bomba, la bailarina levanta un poco los hombros, con suave vaivén del cuerpo, y se pavonea dando vueltas con expresiva mímica y gracioso sandungueo. En la primera pared la sonriente bailarina, inspirada por las bailarinas de Loisaida Folk-lórica,⁵²⁸ está vestida en una falda y chambra⁵²⁹ roja, su falda ancha, fruncida en la cintura tiene volantes y adornos. Levanta el ruedo de su falda con una mano para mostrar los encajes y pasa cintas que adornan sus enaguas.⁵³⁰ Usa el pañuelo de Madrás como turbante

⁵²⁵ Según María Luisa Muñoz son los municipales de Gayama, Salinas, Ponce (los barrios del Coquí, el Puente de Jobos) y Arroyo donde se conocieron los mejores bailadores de bomba. Ella identifica los mejores bailarines como doña Modesta Amaro, Isabelita Navarro, Pablo Lind, Bruno Cora, Narcisa Godineaux, Amalia Villotas y Damiana Alonso. Para leer más relacionado con los bailarines de bomba, véase: María Luisa Muñoz, *La música en Puerto Rico* (Sharon, 1966), pp. 83-85.

⁵²⁶ El tambor repicador es el segundo tambor, que desarrolla largas series de improvisaciones.

⁵²⁷ El *toque* es el patrón de rítmico básico que es siempre sincopado. Los *toques* son muy tradicionales y unas de las más importantes y valoradas habilidades de un percusionista es su conocimiento del repertorio de los numerosos *toques* (Quintero Rivera, 1999: 205).

⁵²⁸ Loisaida Folk-lórica era dirigido por Miriam Rivas y gozaba de una relación estrecha con Charas / El Bohío Cultural. Además de dar conciertos, ofrecía clases de baile a la gente de Loisaida.

⁵²⁹ La chambra es una blusa abotonada al frente, con mangas cortas o largas, descote alto o rebajado y redondo.

⁵³⁰ En Puerto Rico las bailarinas no siguen la tradición de Andalucía y Cuba de usar las “batas” de cola, de muchos volantes, que usan las bailarinas flamencas y las

para tapar el pelo⁵³¹ mientras los pies están descalzos. Ella está bailando sobre un mar caribeño, su traje hace la forma de la isla de Puerto Rico. A su derecha hay un patio y fauna típica de Puerto Rico mientras la mano abierta de su brazo extendido demuestra una flor de flamboyán.

En su *baile de bomba* ella es parte de un diálogo entre movimiento corporal y sonoridad (percusiva) que le da un carácter temporal particular. Su baile, como cada *baile de bomba*, es, en ciertos detalles, realmente irrepitable. Su diálogo con los tambores, la organización de su movimiento rítmico, es una improvisación creativa. Ella baila al ritmo de la comunidad que grita, al unísono, sus deseos de preservar su barrio y su espacio.

En la otra pared la bailarina levanta el ruedo de su falda con las dos manos para mostrar el barrio nuyorriqueño que tiene entre sus enaguas. Ella tiene la custodia de un pueblo lleno de luz y de promesa. La bailarina incorpora los sueños de la comunidad de Loisaída, un espacio sano para sus hijos, un lugar para soñar en vez de un espacio lleno de pobreza y drogas donde las madres tienen que pelear diariamente por las vidas de sus hijos. Sólo el trasfondo de edificios grises y deteriorados recuerda al espectador de la triste realidad de los habitantes nuyorriqueños.

En la esquina a la derecha hay una máscara de vejigante con una estética europea, su boca roja forma una sonrisa cínica, sus ojos vacíos. Un lazo amarrado a uno de sus cuernos conecta al vejigante con la bailarina. El vejigante es y no es parte del drama, de su boca abierta también sale un canto de bomba:

Campo, yo vivo triste
Cada día sufriendo más
Ay Dios, ¿qué será de mí?
Si no bailo está bomba, me voy a morir

La bailarina flota encima un mar de cuadritos que compone una tabla de ajedrez. Es una pieza en un juego para la sobrevivencia de la comunidad puertorriqueña en Loisaída. Ella baila al ritmo de las voces fuertes y claras de la comunidad puertorriqueña que gritan, unidas, sus deseos de preservar su barrio y su espacio. La bailarina –

rumberas. Las batas derivan del “manteo” del Siglo XVII que las señoras usaban en el patio español donde se bailaba flamenco o en el “sola” cubano para bailar rumba (Ramírez, 1977: 45-46).

⁵³¹ Usualmente las bailarinas de *bomba* esconden su cabello con pañuelos de Madrás atado en distintas formas.

la personificación de los puertorriqueños de Bajo Manhattan— ha logrado superar al tamborero repicador y es victoriosa en su batalla creativa contra los tambores de la elitización residencial. Entre sus enaguas blancas está su comunidad y ella lista para defenderla. En la mano abierta ofrece al espectador un flamboyán, una ofrenda de esperanza, un símbolo de un Pueblo Nuevo.

El mural comunitario de *Baile bomba* contiene muchos de los elementos de un *baile de bomba*: posee un imaginario melódico, vibrante, variado y complejo. María capta un momento de un *baile de bomba* y, a través de su bailarina, logra un diálogo entre los puertorriqueños del barrio y los activistas de *Pueblo Nuevo Housing*. Pinta un canto / baile colectivo denunciando la elitización residencial en un lenguaje cotidiano:

La bomba en Nueva York tiene vida e historia propia. Navega las fronteras de lo profano y lo sagrado. Converge de peculiares maneras con la plena, la música jíbara, la rumba, el hip hop y los palos dominicanos. Tiene gran arraigo a nivel de vecindario. Es tradición reclamada, cultura en movimiento. Y tiene una magia muy particular. (Rivera, 2004: 30)

Baile bomba cantó su fuerte discurso contra la elitización residencial por dos cortos años: un día en 1985 los dos edificios cayeron, supuestamente por culpa de violaciones a las reglas estructurales durante su proceso de rehabilitación. Hoy día es el lugar de unos condominios lujosos. Pero sí fue una obra de arte expresiva porque comunicó lo que la artista habría querido comunicar. Por lo tanto, “[...] el halito humano que el artista puede transmitirnos a través del estilo y que tendrá que ver fundamentalmente con los fines para los que la obra de arte haya sido destinada [...]” (Alcina Franch, 1982: 111).

5.7 Conclusión

“[...] murales son voces visuales que [...] comunican un reclamo público, escrito en las paredes: expresan y articulan el imaginario de una identidad cultural puertorriqueña y proyectan una determinación por no permitir ser borrado de la historia.”

Elsa Cardalda Sánchez y Amílcar Tirado Avilés

Los murales *Nuestro barrio*, *El pueblo cantor* y *Baile bomba* recrean espacios urbanos que declaran la puertorriqueñidad a través de imágenes de costumbres, organizaciones, artistas famosos y

símbolos reconocidos de la Isla y de la diáspora puertorriqueña. Efectivamente, la acción de recordar tradiciones e instituciones ayuda a la comunidad a entender mejor su realidad y facilita el proceso de incorporarse dentro del orden simbólico donde están organizados:

En la emigración se necesitaban otros recuerdos, y una memoria larga, tanto como la reproducción de la red de amistades, conocidos, alianzas, compadrazgos. El cuerpo, los cuerpos, tenían sus recuerdos, su historia compartida, que en Nueva York y en Chicago se manifestaba en la compleja cultura de las prácticas religiosas, la música y el baile como formas de identidad. Recuerdo, creencias y placer estaban allí íntimamente relacionados. En aquella *repetición* de las décimas, de la plena, del bolero, el pasado y el presente se reconciliaban en la construcción de una nueva versión de la historia. (Díaz Quiñones, 1996: 50, cursiva en el original)

Los murales defienden sus vecindarios: son documentos visuales que ilustran el derecho histórico que los puertorriqueños han tenido y tienen a espacios en El Barrio, El Bronx, y el Lower East Side, a la ciudad de Nueva York y a los EE.UU.. No sólo combaten el olvido y conservan la memoria, sino también, asisten en la transformación de la sociedad. Basado en los estudios de Teresa del Valle, la pintada, y por ende, los murales gozan de un carácter imprevisible, que suele desentonar con el resto del lugar donde se exhiben. Además, gozan de una capacidad transformadora, ya que un lugar en el que aparece la pintada o un mural comunitario, aun cuando consigan borrarlo, se convierte en un punto de referencia subversivo. Son como gritos desgarrados que cuando más desentonan más fuerza tienen (del Valle, 1997: 225).

El rescate y conservación de la memoria a través de la creación de espacios urbanos es una táctica agresiva del discurso oculto que la comunidad puertorriqueña emplea para luchar contra la elitización residencial y las enfermedades del colonialismo en vez de sufrir en silencio. En un espacio hostil donde la felicidad y la esperanza se sustituyen por fantasías sobre el sufrimiento, por sensaciones de vulnerabilidad, por angustias, fobias y sentimientos de culpa; la culpabilidad le sigue la autocensura y la instauración de una cultura del silencio (Koonings y Kruijt, 2001: 40). A la vez: “No hay peor complicidad que la indiferencia consciente y razonada” (Torres-Rivas, 2001: 306). Las obras de arte público que Domínguez ayuda a crear juegan una parte importante en el rescate de la puertorriqueñidad en comunidades de la diáspora. A través de una nueva narrativa, los murales comunitarios *Nuestro barrio*, *El pueblo cantor* y *Baile bomba* ofrecen a los puertorriqueños una nueva lectura de su

historia que les invita a aprender y cuestionar lo que han aprendido y lo que le ha sido enseñado: se detienen el proceso de olvido y se combaten los elementos que desean destruir sus memorias (Ricoeur, 1999: 53).

Los murales comunitarios son manifestaciones de un arte que indica el ritmo de guerras culturales y luchas sociales (Cardalda Sánchez y Tirado Avilés, 2001: 283). Estas guerras culturales son necesarias y tienen que continuar siendo montadas si los puertorriqueños quieren reclamar sus barrios. Los puertorriqueños en la diáspora (y en la Isla) tienen que dejar de promover o ser cómplices del silenciamiento y negar su participación pasiva a la soberanía de una élite perversa.⁵³² Escapando de la pasividad y abrazando un proceso de desvictimización,⁵³³ nutridos con el rescate de la memoria colectiva y fortalecidos para combatir lo injusto en todos sus niveles, desarrollarán estrategias de resistencia que rompan con un sistema ideológico enfermizo. Empleando un juicio crítico,⁵³⁴ buscarán formas creativas –como los murales comunitarios estudiados– para enfrentar, denunciar y disolver el narcisismo del jibarismo.⁵³⁵

⁵³² “El silencio y el secretismo sirven de escudos protectores, y transforman los pueblos en una especie de micro-cosmos del miedo” (Koonings y Kruijt, 2001: 41).

⁵³³ La desvictimización es un proceso que promueve una desatribución de la experiencia de la violencia, conectándola con distintas facetas de la experiencia vivida. Así, se acerca a la crisis como un cambio, decisión y oportunidad que estimule situaciones de cambio: se convierte de una víctima pasiva y sufriente a un sujeto activo y crítico que puede concebir nuevas perspectivas (Velásquez, 2004: 66-77).

⁵³⁴ Velásquez explica el proceso de un juicio crítico como “[...] cuestionará la injusticia de la que fue objeto e irá promoviendo una actitud reflexiva acerca de lo que originó la crisis” (Velásquez, 2004: 65).

⁵³⁵ “[...] la democracia necesita lo que en la cultura anglosajona se llama el imperio de la ley, y las garantías necesarias para que la ley siga su curso. Asegurar el imperio de la ley y después no aplicarla debilita considerablemente el orden y la seguridad de la sociedad. Las autoridades civiles, en éste y otros casos, deben estar lo suficientemente capacitadas para juzgar a quienes han cometido esos crímenes. Al decir ‘capacitadas’ no nos referimos a la capacidad legal sino a la capacidad política de aplicar la ley en cualquier situación, con independencia de quién sea la persona a la que se va a juzgar” (Torres-Rivas, 2001: 310).

CONCLUSIÓN

La violencia en sociedades perversas

“... la historia no es una simple cuestión de huellas (traces), es un asunto de deuda (dette), la que se reclama con el pasado. Dicha deuda obedece a que no se nos ofrece simplemente ‘lo que ha sido’, sino que nos sitúa en un espacio de confrontación de diversos testimonios y con diferentes grados de fiabilidad.”

Paul Ricœur

“[...] en el clima de la cultura del terror, solo importa única y exclusivamente el éxito de la violencia.”

Noam Chomsky

La violencia del Estado tiene muchas facetas, entre ellas, la emocional, la simbólica, la económica y —la que ha sido nuestro enfoque en esta investigación— el imaginario. Hoy día, la violencia se percibe como normal, un hecho más⁵³⁶ en América Latina.⁵³⁷ La violencia ha sido domesticada o neutralizada hasta tal punto de convertirse en un objeto de tolerancia que ha perdido su carga negativa y ha dejado de ser objeto de censura:

Este imaginario social actúa sobre el imaginario personal, transformando la ideología que lo promueve en pensamientos y acciones inmutables y excluidas en todo cuestionamiento. Estas creencias persisten a través del tiempo, se reproducen por consenso social y perpetúan una eficacia simbólica que opera como la verdad misma. *La consecuencia es que se minimizan o se niegan los hechos de violencia considerándolos “normales” o “habituales” [...]* (Velásquez, 2004: 25, cursiva en el original)

En estructuras de poder (privado o del estado) la violencia y el acoso moral son resultado de un ansia de poder y perversidad narcisista

⁵³⁶ Es una “normalización de lo anormal”, que se da cuando prevalece una atmósfera de incertidumbre generalizada. Es una situación en la que no se conocen las reglas del juego, o, si se conocen, son ignoradas por los garantes del orden público (Torres-Rivas, 2001: 304).

⁵³⁷ La violencia se ha democratizado en América Latina. Ya no es el recurso de los que fueran otrora los todopoderosos o los guardianes armados de la nación. Ahora, en los estratos inferiores de la sociedad, la violencia se convierte en una forma de vida o en un instrumento de movilidad social, o incluso en un medio de transformación del orden jerárquico tradicional (Kruijt y Koonings, 2001: 32).

(Hirigoyen, 1999: 47). Por consecuencia, la definición y el estudio de la violencia cultural del imaginario es fundamental para denunciar su existencia y reducir su alcance y su poder.

Partiendo de la premisa que los murales comunitarios estudiados son realizaciones de lo que creen los participantes, el estudio que hemos hecho nos ha permitido un vistazo al ethos y la cosmovisión que forma la conciencia espiritual de los puertorriqueños en Nueva York durante los siglos XX y XXI. Además, nuestro análisis nos muestra la estructura socio-cultural puertorriqueña dado que cuando analizamos las obras de arte de Domínguez nunca podemos olvidar que el artista crea e incorpora en sus obras el drama de sus actores:

[...] esas obras siguen siendo algo, siguen teniendo un contenido estético que las constituye específicamente en lo que son: arte, y en cuyo seno, gestando la experiencia estética, irrumpe la cultura de la época en forma de valores, principios, categorizaciones y creencias configurando una imagen del hombre. (Sanmartín, 2005: 77)

Lo que hemos estudiado, las memorias y el imaginario que recrea Domínguez, son experiencias y memorias que están compartidas con muchos otros *in societate*. Las obras nos hablan de un conocimiento local. En el barrio de su infancia y juventud, Loisaida, la artista veía y vivía muchas injusticias. Trabajando en El Barrio sentía el dolor y sufrimiento de los puertorriqueños en alto Manhattan. A la vez, siempre era conciente de las luchas de los puertorriqueños en El Bronx. María vivió en una época cuando los puertorriqueños empezaron a organizarse y denunciar estas negligencias –estas violencias– como crímenes, y no tolerarlas como hechos, lo que se refleja en su arte.

Estamos convencidas que los dramas sufridos por miles de puertorriqueños en los barrios de Nueva York tienen que ser públicos. El sufrimiento privado y personal orquestado por una persona o un sistema perverso no puede estar descontextualizado, los hechos no pueden ser aislados y tampoco pueden ser secretos guardados en silencio.⁵³⁸ Hay que sacarlas a la luz del día y enfrentarlas.⁵³⁹ “Conceptualizarlas, categorizarlas, nombrarlas en

⁵³⁸ Velázquez explica que el silencio es, por un lado, ejercido por la sociedad y, por el otro, por las víctimas quienes desmienten los mecanismos sociales de producción y reproducción de las violencias cotidianas. El silencio significa que uno rompe con un orden o la ilusión de equilibrio, “promueve” el desorden y cuestiona la credibilidad del hecho y del relato (Velázquez, 2004: 26, 53-4).

⁵³⁹ Un gobierno desorganizado o mal estructurado facilita las acciones de un perverso. Para combatir una persona o un sistema perverso es necesario dejar de ser dócil, aclarar imprecisiones y puntos dudosos para parar la manipulación.

todas sus formas –lo que no se nombra no existe– es imprescindible para que no queden reducidas a experiencias individuales y/o casuales, y para darles una existencia social” (Velásquez, 2004: 27). En cambio, la omisión se puede comprender como una estrategia de desigualdad, si la violencia se considera “invisible” o “natural”, se legitima y se justifica la arbitrariedad como forma habitual. Los puertorriqueños tienen que dejar de promover o ser cómplices del silenciamiento, y negar su participación pasiva como víctima que promueve la soberanía de una élite perversa⁵⁴⁰ que no les interesa. Es necesario escapar de la pasividad y abrazar un proceso de desvictimización, nutrido con su memoria colectiva, para combatir lo injusto en todos sus niveles, desarrollar estrategias de resistencia y romper con un sistema ideológico enfermizo.

Esta investigación, una aventura entre la poesía, la música y el arte plástico puertorriqueño, nos ha brindado la oportunidad de hacer un análisis profundo, complejo y dinámico de la memoria, la cultura y la ideología jibarista. Empezamos esta investigación proponiendo que las obras de arte son textos o documentos visuales que el espectador tiene que aprender a leer. Un artista verdadero es un investigador de la condición humana y, a través de una lectura de sus obras de arte, el espectador puede aprender del artista y su sociedad. Así pues, la capacidad de leer una obra de arte como un producto de una experiencia colectiva depende de la capacidad y conciencia de su audiencia. Los signos o elementos de signos que componen las obras de arte están conectados a la sociedad donde se encuentra.⁵⁴¹ Por ende, nuestro acercamiento a las obras de arte desde la Antropología nunca ha sido un estudio sencillo de una canción, una décima, un cuadro o unos murales, sino un estudio crítico y reflexivo que analiza la investigación que los artistas hacen sobre los hombres y las mujeres, el fenómeno artístico, el proceso de creación y el uso de las obras en sus distintos niveles contextuales (Sanmartín, 2005: 18-19).

⁵⁴⁰ Recordamos que los EE.UU. es un Estado de bienestar para los ricos dedicados a una forma lunática de intervención económica keynesiana hecho por el Estado y el poder privado mientras se hipoteca el futuro del país (Chomsky, 1988: 43).

⁵⁴¹ “A partir de la participación en el sistema general de las formas simbólicas que llamamos cultura es posible la participación en el sistema particular que llamamos arte, el cual no es de hecho sino una sector de ésta. Por lo tanto, una teoría del arte es al mismo tiempo una teoría de la cultura, y no una empresa autónoma. Y si debe ser una teoría semiótica del arte la que trace la vida de los signos en sociedad, no podrá hacerlo mediante un mundo inventado de dualidades, transformaciones, paralelismos y equivalencias” (Geertz, 1994: 133).

Por tal razón, en nuestra investigación primero hemos estudiado el poder de las estructuras míticas y las imágenes simbólicas sobre los comportamientos sociales y la infraestructura puertorriqueña. A través de nuestro análisis de cuatro mitos políticos puertorriqueños logramos una nueva lectura densa de la sociedad y la cultura puertorriqueña y una comprensión íntima de la ideología jibarista.

Los mitos, parte de nuestra estructura profunda, se encuentran en la literatura, las canciones, obras de arte, ceremonias públicas y situaciones cotidianas. Forman parte de cómo las personas comprenden la política: definen el alcance del debate político mientras legitiman y condicionan los términos del conflicto político. Los mitos son el vehículo usado para la comunicación de una ideología política y dan validez a las prácticas, las creencias y los valores de ésta en cuanto producto y apoyo de un orden socio-económico. Los mitos son verdades para los grupos sociales que les crean y son un arma astutamente utilizada por la élite en el poder para legitimizar la separación y la jerarquía política.

El jibarismo ha logrado ser “una salida simbólica” de las agitaciones emocionales provocadas por los desequilibrios sociales de los siglos XX y XXI. Empleando los rituales, los símbolos y el lirismo retórico, el jibarismo resulta en una religiosidad política que salvaguarda un “equilibrio” jíbaro que favorece la élite criolla. Es una mitología manipulada por la élite criolla –una reacción contra el movimiento obrero y la industrialización– que promueve una “felicidad parasítica” entre hacendados y jibaritos que nunca existió. El mito del jibarismo cumple una doble función: establece la correspondencia entre dos dominios y los distingue, y reconoce las relaciones de enlazamiento que el mito ha creado, que socializa o incluso sacraliza la distinción.

Después de estudiar el nacimiento del jibarismo en el Siglo XIX con la obra de Manuel A. Alonzo, *El Gíbaro*, estudiamos la revisión del espíritu español del Siglo XX a través de tres obras canónicas: “Valle de Collores”, *El pan nuestro* y “Lamento borincano”, crucial para la consolidación de un espíritu criollo puertorriqueño. Cuestionamos la identidad nacional hecha por la élite y los intelectuales puertorriqueños, que ha sido una estrategia para presentar una memoria hegemónica como legítima; para explicar, justificar y sostener, su lugar de privilegio.

Luis Lloréns Torres astutamente eligió la décima, el género por excelencia del mismo jíbaro, para su obra autobiográfica “Valle de Collores”. La décima de Lloréns Torres vuelve a ser un vehículo

transmisor de las ideas políticas del Partido Popular Democrático (PPD). Mientras Ramón Frade crea un cuadro que se vuelve la manifestación visual del mito jíbaro basado en el blanqueamiento de la cultura puertorriqueña. Por fin, las líricas del “Lamento borincano” escrito por Rafael Hernández desmitifican la ilusión romántica de la nación y cuestionan el mito de la *gran familia puertorriqueña* mientras representa las desilusiones causadas por la política norteamericana. Al mismo tiempo, la canción llenó el espacio de himno nacional y fue usado por el PPD y su líder máximo, Luis Muñoz Marín, para rescatar y abrazar el imaginario del jíbaro en la década del cuarenta.

Terminamos nuestro estudio antropológico con un análisis de tres obras de arte pública creadas por María Domínguez, haciendo un esfuerzo por situar la creación y el uso de los murales en su contexto histórico y local para facilitar la inferencia, los valores, las categorías y las creencias con las que los actores dan sentido a su estilo de vida (Sanmartín, 2005: 20). Hemos mostrado la validez de estudiar murales pintados en las paredes de la ciudad de Nueva York, dado que el arte tiene una cualidad que también tiene el lenguaje, los mitos y la historia: un carácter inconsciente como garantía de un acceso más directo a la roca firme de la cultura. En este estudio nuestra atención siempre ha ido dirigido: “[...] al fenómeno artístico como tal en el que éstas están inmersas” (Sanmartín, 2005: 18). Hemos explorado la lucha urbana y la producción de espacios urbanos en la ciudad de Nueva York partiendo de la premisa que los murales comunitarios pueden ser interpretados como manifestaciones de una reclamación pública que afirma la puertorriqueñidad mientras muestra resistencia a la pobreza material y la desolación espiritual (Cardalda Sánchez y Tirado Avilés, 2001: 264). Hemos estudiado los tres murales como narraciones visuales e instrumentos de educación popular que recuperan y documentan la memoria y la acción colectiva, mientras bregan con la realidad colonial puertorriqueña y, a la vez, declaman un discurso oculto. Domínguez y las comunidades puertorriqueñas de sus murales niegan ser parte del silencio y el secretismo que sirve de escudo protector; no dejan que transforma a sus barrios en una especie de micro-cosmos del miedo (Koonings y Kruijt, 2001: 41).

Además, a través del rescate de imágenes de la cultura popular, Domínguez valida y sigue validando la celebración de la cultura nuyorriqueña –mientras conserva su significado único, contexto social e imaginario distinto– contribuyendo a su conmemoración para que su celebración vuelva a ser memoria colectiva (Ricoeur, 1999: 17). La

artista comparte y documenta un vistazo de una sociedad que, a pesar de o quizás por el hecho de las múltiples privaciones que sufre, celebra su herencia y sus logros. Ella provoca reflexión sobre la sociedad puertorriqueña al crear “[...] un arte que reelabore críticamente lo real y sus códigos de representación” (García Canclini, 1998: 23).

Los murales comunitarios estudiados son espacios para cuestionar, convertir y / o modificar una identidad jíbara. Por ende, numerosas memorias personales están incorporadas en la creación de los murales estudiados. Esto apoya el argumento de Paul Ricœur sobre el hecho que la memoria individual es la visión personal de la memoria colectiva y que las memorias personales son ritualizadas en relatos colectivos que, a través de conmemoraciones y celebraciones públicas, vuelven a ser memorias colectivas.

Nuevos caminos hacia viejos objetivos

*“[...] no basta con recordar, es necesario
rememorar, incluso celebrar.”*

Paul Ricœur

*“Los emigrantes fortalecían —de manera
imprevista por el discurso excluyente de
algunos sectores de la élite
puertorriqueña- la necesidad de conservar
identidades, y, de hecho, la necesidad de
fijar nuevas descripciones de la identidad.”*

Arcadio Díaz Quiñones

Es esencial recuperar una memoria inclusiva de un imaginario cultural basado en una multitud de historias contrapuestas a los estereotipos que perpetúan el jibarismo. Solamente mediante la deconstrucción de los fragmentos de la memoria formulada para crear identidades colectivas podemos expresar nuevas ideas que hagan posible conocer, recordar, narrar, conmemorar y revisar identidades que han sido olvidadas, ignoradas o negadas por quienes le pretendieron reconstruir. Recordamos las palabras de Ricœur: “[...] entre la memoria y la historia, que en este contexto no es sólo retrospectiva, sino asimismo recreadora. [...] la historia no es una cuestión de huellas (*traces*), es un asunto de deuda (*dette*), la que se reclama con el pasado” (Ricœur, 1999: 10). Por lo tanto, consideramos que las investigaciones dirigidas a la deconstrucción del jibarismo son cruciales para el propio rescate de la identidad y la desmitificación de la realidad heterogénea, sea social, racial y cultural

de Puerto Rico y la diáspora puertorriqueña. Ellas facilitan una mejor comprensión de la verdadera diversidad de los puertorriqueños en la Isla o en su nueva Metrópolis.

El jibarismo narcisista

“Por supuesto que los mitos no son solo una creación del colonizador. Los mitos arraigan porque tienen donde enraizar.”

José A. González Alcantud

“Todo lo que sucede es que en Puerto Rico se nos ha ‘vendido’ durante más de media siglo el mito de una homogeneidad social, racial y cultural que ya es tiempo de empezar a desmontar... no para ‘dividir’ al país, como piensan con temor algunos, sino para entenderlo correctamente en su objetiva y real diversidad.”

José Luis González

“[...] el individuo, no solo se adapta a la cultura, sino que también la transforma, en un continuo proceso de negociación que dura toda la vida [...]”

Pilar Monreal

Muy pocos se han atrevido a desmontar la jibarización blanca de la cultura puertorriqueña. Lo usual es no cuestionarla o simplemente verla como un daño menor. Por nuestra parte, nos ha interesado e interesa entenderla como lo que es: un acto de narcisismo. El jibarismo excluyente y simplista ha sido el deseo y la negación de una élite blanca dispuesta a convertir –o, mejor dicho, blanquear– su masa, mayoritariamente mulata y negra, en una mansa muchedumbre de jibaritos y jibaritas “blancas” que aman la ahora bondadosa Madre Patria España y aceptan los valores “tradicionales” de “los puertorriqueños.” Los jíbaros que todavía existen en la Isla (los que no han sido forzados a tomar la “guagua aérea” a Nueva York, Chicago o Lorain, Ohio)⁵⁴², según la versión de la memoria oficial, deben recitar las glorias de España, tocar la guitarra (o mejor, el cuatro), soñar con el cafetal y el hacendado bondadoso del Siglo

⁵⁴² “Lo musulmán, tras la expulsión y repoblación, no deja de alimentar un imaginario que es renovado anualmente a través de ritos cada vez más ahistóricos en cuanto al significado, si bien son importantes semánticamente para reestablecer el equilibrio en las mentalidades” (González Alcantud, 2002b: 160).

XIX y –lo más importante– apoyar la élite puertorriqueña isleña en su lucha contra los “Americanos malos”. *Pero* siempre deben recordar su papel de peón sin voz y prestar (o “vender”) su voto mientras guardan silencio. Irónicamente, los jibaritos expulsados que viven en la diáspora también les toca apoyar la élite colonial a través de manifestaciones al frente de la Casa Blanca o las Naciones Unidas, o apresurando a sus congresistas “Boricuas” en Nueva York e Illinois: son una forma alternativa y clave del poder de la élite puertorriqueña isleña más allá de sus fronteras nacionales.

La “nacionalidad” jíbara ha sido y sigue siendo un arma de doble filo en las narcisistas de la élite isleña, un narcisismo que ellos mismos cultivan y manejan. La identidad jíbara es un mito astutamente manipulado, pero también es una manera de subyugar y lastimar a los puertorriqueños –“jíbaros” o no– en la Isla y en la diáspora con el fin de facilitar los deseos políticos, económicos y sociales de la élite colonial. Es vital enfrentar la mitología de un mundo feliz cafetalero que ha sido y sigue siendo reproducido en textos literarios, música e imágenes visuales. Es imprescindible reconocer el alto precio del amargo café puertorriqueño –la explotación inhumana, la peonización y la expulsión a un exilio de miseria–, en vez de cantar alabanzas a un pasado ficticio de hacendados bondadosos y jibaritos felices que forman parte de una *gran familia puertorriqueña* que nunca ha sido familia. Sin embargo, aunque queremos rescatar la realidad heterogénea de los puertorriqueños, entendemos la importancia de abogar por una mirada crítica y deconstructiva del “éxito” del blanqueamiento de la cultura puertorriqueña y la destrucción de una cultura, memoria e identidad caribeña.

Reflexiones relacionadas con el proceso de aprendizaje

Clifford Geertz lamentaba el hecho que el análisis cultural estuviera intrínsecamente incompleto. Lo irónico era que mientras más profundamente se lo analiza, menos completo era. A la vez, nos recuerda que nuestra meta no es tanto resolver problemas sino clarificar sentimientos a través de repuestas hechas por otros. Nos aconseja a fijarnos bien en la conducta de las mujeres, hombres y niños de nuestros estudios porque es en el fluir de la conducta o acción social que los formas culturales están articuladas. Y, nos reta a lo siguiente:

Nuestra doble tarea consiste en descubrir las estructuras conceptuales que informan los actos de nuestros sujetos, lo “dicho” del discurso social, y en construir un sistema de análisis en cuyos

términos aquello que es genérico de esas estructuras, aquello que pertenece a ellas porque son lo que son, se destaque y permanezca frente a los otros factores determinantes de la conducta humana. (Geertz, 2001: 37-38)

En este estudio del jibarisismo hemos intentado hacer una sincera búsqueda de sentimientos y, en el proceso, hemos logrado aprender mucho de la conducta humana y también de nosotros mismos.

Hemos llegado al poder que conlleva y contiene un bolero, la importancia de una pared. Hemos aprendido que la antropología es un proceso y un viaje que requiere disciplina para escuchar y tiempo para reflexionar, un arte que incorpora las respuestas con los silencios, las “verdades” con los “hechos”. La cultura es todo lo que nos rodea, lo que somos, lo que éramos y lo que vale la pena estudiar.

BIBLIOGRAFÍA

I. FUENTES PRIMARIAS

- Dávila, Arlene. Entrevista personal. 12 de julio, 2007.
- Domínguez, María. Entrevista personal. 7 de julio, 2002.
- . Entrevista por teléfono. 11 de marzo, 2005.
 - . Entrevista por teléfono. 27 de marzo, 2005.
 - . Entrevista personal, 6 de agosto, 2006.
 - . Entrevista personal, 4 de marzo, 2007.
 - . Entrevista personal, 10 de julio, 2007.
 - . 1998. "Community Art: Catalyst for Change". Presentado en *Race and Construction of the Puerto Rican Identity*, 15 de mayo en Nueva York, Baruch College.
- Ramírez, Yasmín. Entrevista personal. 11 de julio, 2007.
- Rivera, Raquel Z. Entrevista personal. 11 de julio, 2007.
- Rodríguez, Gonzalo y Virginia. Entrevista personal. 12 de diciembre, 2006.

II. FUENTES SEGUNDARIAS

A. Libros

- Alcina Franch, José. 1982. *Arte y antropología*. Madrid, Alianza Forma.
- Alegría, Ricardo. 1996. *El Instituto de Cultura Puertorriqueña 1955-1973: 18 años contribuyendo a fortalecer nuestra conciencia nacional*. San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- . 1986a. *Las primeras representaciones gráficas del indio Americano 1493-1523*. San Juan, Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe.
 - . 1986b. *Apuntes en torno a la mitología de los indios taínos de las antillas mayores y sus orígenes suramericanos*. San Juan, Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe.
 - . 1964. "La Primera Exposición de Piezas Arqueológicas y el Establecimiento del Primer Museo de Puerto Rico," *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*: 34-42.
- Alonso, Manuel. 1996. *El Gíbaro. Cuadros de costumbres de la isla de Puerto Rico (edición facsímil)*. San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña.

- Álvarez Curbelo, Silvia. 2006. "La forma de los tiempos: José Antonio Torres Marín y su siglo". *José Antonio Torres Marín: voz de varios registros*. Ed. Margarita Fernández-Zavala. 1-43.
- 1998a. "El proyecto de modernización". Hermandad de Artistas Gráficos de Puerto Rico. *Puerto Rico –arte e identidad*. Eds. Myrna Baez y José A. Torres Marín. San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico. pp. 109-112.
 - 1998b. "La patria criolla". Hermandad de Artistas Gráficos de Puerto Rico. *Puerto Rico –arte e identidad*. Eds. Myrna Baez y José A. Torres Marín. San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico. 33-36.
 - 1998c. "Nueva soberanía". Hermandad de Artistas Gráficos de Puerto Rico. *Puerto Rico –arte e identidad*. Eds. Myrna Baez y José A. Torres Marín. San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico. 55-58.
 - 1993. "La conflictividad en el discurso político de Luis Muñoz Marín: 1926-1936". *Del nacionalismo al populismo: cultura y política en Puerto Rico*. Eds. Silvia Álvarez-Curbelo y María Elena Rodríguez Castro. San Juan, Ediciones Huracán. 13-35.
- Álvarez Junco, José. 2001. *Mater Dolorosa: la idea de España en el Siglo XIX*. Madrid, Taurus Historia.
- Álvarez Nazario, Manuel. 1974. *El elemento afronegroide en el español de Puerto Rico*. San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- Arrom, José Juan. 1975. *Mitología y artes prehispánicas en las Antillas*. Méjico, Siglo Veintiuno Editores.
- Augé, Marc. 1998. *Las formas del olvido*. Barcelona, Gedisa Editorial.
- Babín, María Teresa. 1958. *Panorama de la cultura puertorriqueña*. Nueva York, Las Américas Publishing Co.
- Baralt, Guillermo A. 1982. *Esclavos rebeldes: conspiraciones y sublevaciones de esclavos en Puerto Rico (1795-1873)*. San Juan, Ediciones Huracán.
- Barnett, Allan, W. 1984. *Community Murals: People's Art*. Nueva York, Art Alliances Press.
- Bayrón Toro, Fernando. 2000. *Elecciones y partidos políticos de Puerto Rico, 1809-2000*. 5ta ed. Mayagüez, Editorial Isla.
- Benítez, Marimar. 1998. "La década de los cincuenta: afirmación y reacción". Hermandad de Artistas Gráficos de Puerto Rico. *Puerto Rico –arte e identidad*. Eds. Myrna Baez y José A. Torres Marín. San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico. 115-140.
- 1988. "The Special Case of Puerto Rico". *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970*.

- Benítez Rojo, Antonio. 1998. *La isla que se repite*. Barcelona, Editorial Casiopea. 77-102.
- Benoist, Jean. 1999. "La organización social de las Antillas". *África en América Latina*. 3ª ed. Ed. Miguel Moreno Fragnals. Madrid, Siglo Veintiuno Editores.
- Betancourt, Ma Dhyán Elsa. 1981. *Hasta siempre Rafael Hernández*. San Juan, Yaraví, Inc.
- Bloch, Peter. 1978. *Painting and Sculpture of the Puerto Ricans*. Nueva York, Plus Ultra Educational Publishers, Inc.
- . 1973. *La-Le-Lo-Lai: Puerto Rican Music and its Performers*. Nueva York, Plus Ultra Educational Publishers, Inc.
- Boas, Franz. 1955. *Primitive Art*. Nueva York, Dover Publications, Inc.
- Bosch, Juan. 2000. *De Cristóbal Colón a Fidel Castro: el Caribe frontera imperial*. Santo Domingo, Editora Corripio.
- Bourgeois, Phillippe. 1995. *In Search of Respect: Selling Crack in El Barrio*. Nueva York, Cambridge University Press.
- Bulletin of the Department of Labor. "The Policies of Exploitation and Racism: Puerto Ricans in Hawaii, 1902". *The Puerto Ricans: Their History, Culture and Society*. Ed. Adalberto López. Rochester, Schenkman Books, Inc. 351-362.
- Burgos, Julia de. 1997. *Song of the Simple Truth / Canción de la verdad sencilla. Obra poética completa / The Complete Poems*. Ed. y Traductor Jack Agüeros. Willimantic, Curbstone Press.
- Buitrago, Carlos. 1982. *Haciendas cafetaleras y clases terratenientes en el Puerto Rico decimonónico*. San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- . 1976. *Los orígenes históricos de la sociedad precapitalista en Puerto Rico (Ensayo de etnohistoria puertorriqueña)*. San Juan, Ediciones Huracán.
- Cancel, Mario R. 2007. *Historias marginales: otros rostros de Jano*. Mayagüez, Centro de Publicaciones Académicas Universidad de Puerto Rico, Recinto de la Universidad de Mayagüez.
- Caraballo-Abréu, Daisy. 1986. *La prosa de Luis Lloréns Torres: estudio y antología*. San Juan, Editorial de la Universidad da Puerto Rico.
- Cardalda Sánchez, Elsa B. y Amílcar Tirado Avilés. 2001. "Ambiguous Identities! The Affirmation of Puertorriqueñidad in the Community Murals of New York City". *Mambo Montage: The Latinization of New York*. Eds. Agustín Laó-Montes y Arlene Dávila. Nueva York, Columbia University Press. 263-289.

- Centro for Puerto Rican Studies. 1976. *Los puertorriqueños y la cultura: crítica y debate*. Nueva York, Centro de Estudios Puertorriqueños.
- . 1980. "The Genesis of the Puerto Rican Migration". *The Puerto Ricans: Their History, Culture and Society*. Ed. Adalberto López. Rochester, Schenkman Books, Inc. 345-350.
- Cockcroft, Eva, John Weber y James Cockcroft. 1977. *Towards a People's Art: The Contemporary Mural Movement*. Nueva York, E.P. Dutton.
- Coll y Toste, Cayetano. 1914. "Memoria descriptiva de la primera exposición pública de la industria, agricultura y bellas artes de la isla de Puerto Rico, en junio de 1854". *Boletín Histórico de Puerto Rico*. San Juan (3): 173-223.
- Colón Mendoza, Ilenia. 2005. "Ramón Frade's *El Pan Nuestro*: The *Jíbaro* as a Visual Construction of Puerto Rican National Identity". *CENTRO Journal of the Center for Puerto Rican Studies* XVII (1): 77-83.
- Córdova, Lieban. 1985. *Luis Muñoz Marín y sus campañas políticas: memorias de su Secretario-Taquígrafo personal*. San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Córdova, Nathaniel I. 2005. "In his image and likeness: The Puerto Rican *jíbaro* as political icon". *CENTRO Journal of the Center for Puerto Rican Studies* XVII (2): 170-191.
- Corretjer, Juan Antonio. 1932. *Agüebana (Poemas criollas)*. Ponce, Tip. Llano.
- Cristopulos, Diana. 1980. "The Politics of Colonialism: Puerto Rico from 1898 to 1972". *The Puerto Ricans: Their History, Culture and Society*. Ed. Adalberto López. Rochester, Schenkman Books, Inc. 129-169.
- Crossman, R. H. S. 2003. *Biografía del Estado Moderno*. Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- Chenault, Lawrence R. 1970. *The Puerto Rican Migrant in New York City*. 2ª ed. Nueva York, Russell & Russell.
- Chomsky, Noam. 1988. *La cultura del terrorismo*. Madrid, Editorial Popular, S.A.
- Dávila, Arlene. 2004. *Barrio Dreams'. Puerto Ricans, Latinos, and the Neoliberal City*. Berkely, University of California Press.
- . 2001a. "Culture in the Battlefield: From Nationalist to Pan-Latino Projects". *Mambo Montage: The Latinization of New York*. Ed. Agustín Laó y Arlene Dávila. Nueva York, Columbia University Press. 159-182.

- 2001b. “Local / Diasporic Tainos: Toward a Cultural Politics of Memory, Reality and Imagery”. *Taino Revival*. Ed. Gabriel Haslip-Viera. Princeton, Markus Wiener Publishers. 33-54.
 - 1999. “Latinizing Culture: Art, Museums and the Politics of Multicultural Encompassment”. *Cultural Anthropology* 14 (2): 180-202.
 - 1997. *Sponsored Identity and Power: Cultural Politics in Puerto Rico*. Filadelfia, Temple University Press.
- Davis, David Brian. 2001. “Impact of the French and Haitian Revolutions”. *The Impact of the Haitian Revolution in the Atlantic World*. Ed. David P. Geggus. Columbia, University of South Carolina Press, pp. 3-9.
- Delgado, Osiris. 1998. “Francisco Oller y Cestero en el proceso forjador de la identidad cultural puertorriqueña”. Hermandad de Artistas Gráficos de Puerto Rico. *Puerto Rico –arte e identidad*. Eds. Myrna Baez and José A. Torres Martínó. San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico. 41-49.
- 1988. *Ramón Frade León, pintor puertorriqueño (1875-1917): un virtuoso del intelecto*. Santo Domingo, Editoria Corripio.
- Depestre, René. “Saludo y despedida a la negritud”. *África en América Latina*. 3ª ed. Ed. Miguel Moreno Fragnals. Madrid, Siglo Veintiuno Editores. 337-362.
- Díaz Quiñones, Arcadio. 2000. *El arte de bregar: ensayos*. San Juan, Ediciones Callejón.
- 1996. *La memoria rota*. San Juan, Ediciones Huracán.
- Dietz, James L. 1997. *Historia económica de Puerto Rico*. San Juan, Ediciones Huracán.
- Dos Santos, Juana Elbein y Deoscordes M. Dos Santos. “Religión y cultura negra”. *África en América Latina*. 3ª ed. Ed. Miguel Moreno Fragnals. Madrid, Siglo Veintiuno Editores. 103-128.
- Duany, Jorge. 2002. *Puerto Rican Nation on the Move: Identities on the Island and in the United States*. Chapel Hill, The University of North Carolina Press.
- 2001. “Making Indians Out of Blacks: The Revitalization of Taino Identity in Contemporary Puerto Rico”. *Taino Revival*. Ed. Gabriel Haslip-Viera. Princeton, Markus Wiener Publishers. 55-82.
 - 1997. “Imperialistas reacios: los antropólogos norteamericanos en Puerto Rico, 1898-1950”. *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña* 26 (97): 3-11.

- . 1996. "Imagining the Puerto Rican Nation: Recent Work on Cultural Identity". *Latin American Research Review* 31 (3): 248-67.
- Duffy Burnett, Christina. 2001. "A Note on the *Insular Cases*". *Foreign in a Domestic Sense: Puerto Rico, American Expansion, and the Constitution*. Eds. Christina Duffy Burnett y Burke Marshall. Durham, Duke University Press. 389-392.
- Durand, Gilbert. 2000. *Lo imaginario*. Traductor Carmen Valencia. Barcelona, Ediciones del Bronce.
- . 1968. *La imaginación simbólica*. Traductor Marta Rojzman. Buenos Aires, Amorrortu Editores.
- . 1993. *De la mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra*. Traductor Alain Verjat. Barcelona, Anthropos.
- Durkheim, Emile. 2003. *El suicidio*. 6ª ed. Madrid, Akal.
- Dusfrane-González, Emmanuel. 1996. "Aerofobia". *Claridad*, aug. 23-29: 25.
- El Batey*. Marzo 1939-noviembre 1940. Archivo Centro Library Collection.
- Eliade, Mircea. 2000. *Tratado de Historia de las Religiones*. Madrid, Ediciones Cristiandad.
- Escabí, Pedro C. y Escabí, Elsa M. 1976. *La décima: estudio etnográfico de la cultura popular en Puerto Rico*. San Juan, Editorial Universitaria de la Universidad de Puerto Rico.
- Estrade, Paul y Aum Perotin-Dumon. "Las revoluciones en el mundo ibérico e iberoamericano a principios del siglo XIX. Las antillas españolas". *La Revolución francesa y el mundo ibérico*. Eds. Robert M. Maniquis, Oscar R. Martí y Joseph Pérez. Sociedad Estatal Quinto Centenario. Madrid, Turner Libros, S.A., 1989. pp. 577-649.
- . 1996. "Cuba y Puerto Rico". *La nación soñada: Cuba, Puerto Rico y Filipinas ante el 98*. Eds. Consuelo Naranjo Orovio, Miguel Angel Puig-Samper y Luis Miguel García Mora. *Actas del Congreso Internacional celebrado en Aranjuez del 24 al 28 abril de 1995* Madrid, Doce Calles, D.L. 625-645.
- Fanon, Frantz. 1994. *Los condenados de la tierra*. Traductor Julieta Campos. 11ma ed. Méjico, Fondo de Cultura Económica.
- Fentress, James y Chris Wickham. 2003. *Memoria social*. Traductor Carmen Martínez Gimeno. Madrid, Ediciones Cátedra.
- Fernández, Ronald. 1996. *The Disenchanted Island: Puerto Rico and the United States in the Twentieth Century*. 2ª ed. Westport, Praeger.

- Fernández Méndez, Eugenio. 1972. *Art and mythology of the Taino Indians of the Greater West Indies*. San Juan, Ediciones El Cemí.
- Fernández-Zavala, Margarita. "Ser artista o la vocación en fuga". *José Antonio Torres Martinó: voz de varios registros*. Ed. Margarita Fernández-Zavala. 197-260.
- Ferrao, Luis Ángel. 1993. "Nacionalismo, hispanismo y élite intelectual en el Puerto Rico de los años treinta". *Del nacionalismo al populismo: cultura y política en Puerto Rico*. Eds. Silvia Álvarez-Curbelo y María Elena Rodríguez Castro. San Juan, Ediciones Huracán. 36-60.
- Flood, Christopher G. 1996. *Political Myth: A Theoretical Introduction*. Nueva York, Garland Publishing, Inc.
- . 2002. "Myth and ideology". *Thinking Through Myths: Philosophical perspectives*. Editor Kevin Schilbrack. London, Routledge. 174-190.
- Flores, Juan. 2000. *From Bomba to Hip-Hop. Puerto Rican Culture and Latino Identity*. New York, Columbia University Press.
- . 1978. *The Insular Vision: Pedreira's Interpretation of Puerto Rican Culture*. Nueva York, C.U.N.Y., Centro de Estudios Puertorriqueños.
- . 1988. "Bumbun and the Beginnings of La Plena". *CENTRO Journal of the Center for Puerto Rican Studies* XI (3): 16-25.
- Freidenberg, Judith. 2000. *Growing old in El Barrio*. Nueva York, New York University Press.
- . 1995. *The Anthropology of Lower Income Urban Enclaves: The Case of East Harlem*. Nueva York, New York Academy of Science.
- Freud, Sigmund. 1988. *El malestar en la cultura*. Madrid, Alianza Editorial.
- . 1973. *Psicoanálisis del arte*. Madrid, Alianza Editorial.
- García Canclini, Nestor. 1998. *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. 6ta ed. Ciudad de Méjico, Siglo Veintiuno Editores.
- Gaztambide Géigel, Antonio. 2000. "El imperio 'bueno' del 98: una comparación entre los nuevos imperios europeos y el estadounidense". *Pasión por la libertad*. Eds. Félix Ojeda Reyes y Paul Estrade. San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico. 100.
- Geertz, Clifford. 1994. *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Traductor Alberto López Bargados. Barcelona, Paidós.

- . 2001. *La interpretación de las culturas*. Traductor Alberto L. Bixio. Barcelona, Gedisa Editorial.
- Gellner, Ernest. 2001. *Naciones y nacionalismo*. Traductor Javier Setó. Madrid, Alianza Editorial, S.A.
- . 1997. *Nacionalismo*. Traductor Ferran Meler. Barcelona, Ediciones Destino, S.A.
- . 1989. *Cultura, identidad y política. El nacionalismo y los nuevos cambios sociales*. Traductor Alberto L. Bixio. Barcelona, Editorial Gedisa, S.A.
- Gelpí, Juan. 1993. *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*. San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Gil, Carlos. 1992. "Subjetividad nacional y dispositivo cultural de Estado: la legislación cultural puertorriqueña". *Senado de Puerto Rico. Ensayos de historia institucional*. Eds. Carmen Raffucci, Silvia Álvarez Curbelo y Fernando Picó. San Juan, Ediciones Huracán. 373-404.
- Gil Novales, Alberto. 1989. "España, 1814-1834". *La revolución francesa y el mundo Ibérico*. Eds. Robert M. Maniquis, Oscar R. Martí y Joseph Pérez. Sociedad Estatal Quinto Centenario. Madrid, Turner Libros, SA.
- Girardet, Raoul. 1996. *Mitos y mitologías políticas*. Traductor Horacio Pons. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.
- Glasser, Ruth. 1997. *My music is my flag: Puerto Rican musicians and their New York communities, 1917-1940*. Berkeley, University of California Press.
- Glazer, Nathan y Daniel Patrick Moynihan. 1963. *Beyond the Meeting Pot: The Negroes, Puerto Ricans, Jews Italians, and Irish of New York City*. Cambridge, M.I.T. Press.
- Goergen, Juana Q. 2003. "La recuperación de la memoria en la serie de pinturas 'Dominó / Domino' de Bibiana Suárez". *CENTRO Journal of the Center for Puerto Rican Studies XV (2): 193-205*.
- Goldman, Shifra M. 1994. *Dimensions of the Americas: Art and Social Change in Latin America and the United States*. Chicago, The University of Chicago Press.
- González, José Luis. 1989. *El país de cuatro pisos y otros ensayos*. 7ª ed. San Juan, Ediciones Huracán.
- . 1976. *Literatura y sociedad en Puerto Rico. De los cronistas de indias a la Generación del 98*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económico.

- González Alcantud, J. A. 2006. "En los orígenes de la producción ideológica de la cooperación y el conflicto: las ciencias sociales entre el *Faculty Club* y las *Grandes Écoles*". *Conflicto y Cooperación. Antropología en Castilla y León e Iberoamérica, VIII*. Ed. Ángel B. Espina Barrio. Salamanca, Ediciones de la Diputación de Salamanca. 33-44.
- 2004. *Deseo y negación de Andalucía. Lo local y la contraposición Oriente/Occidente en la realidad andaluza*. Granada, Universidad de Granada.
 - 2002a. *El rapto del arte. Antropología cultural del deseo estético*. Granada, Universidad de Granada.
 - 2002b. *Lo moro. Las lógicas de la derrota y la formación del estereotipo islámico*. Barcelona, Anthropos.
 - 1989. *El exotismo en las vanguardias artístico-literarias*. Barcelona, Anthropos.
- González Mendoza, Juan R. 2001. "Puerto Rico's Creole Patriots and the Slave Trade after the Haitian Revolution". *The Impact of the Haitian Revolution in the Atlantic World*. Ed. David P. Geggus. Columbia, University of South Carolina Press. 58-71.
- Granada, de Germán. 1980. *Transculturación e interferencia lingüística en el Puerto Rico contemporáneo (1898-1968)*. San Juan, Editorial Edil.
- Guerra, Lillian. 1998. *Popular Expression and National Identity in Puerto Rico*. Gainesville, University Press of Florida.
- Guzmán, Pablo. 1998. "La Vida Pura. A Lord of the Barrio". *The Puerto Rican Movement*. Eds. Andrés Torres y José E. Velásquez. Filadelfia, Temple University Press. 155-173.
- Hauser, Arnold. 2005. *Historia social de la literatura y el arte II*. Traductor A. Tovar y F.P. Varas-Reyes. Barcelona, RBA Coleccionables, S.A.
- Henriquez Ureña, P. 1997. *Historia de la cultura en la América hispánica*. 5ta ed. Méjico, Fondo de Cultura Económica.
- Hirigoyen, Marie-France. 1999. *El acoso moral. El maltrato psicológico en la vida cotidiana*. Traductor Enrique Folch González. Barcelona, Paidós.
- History Task Force Centro de Estudios Puertorriqueño. 1979. *Labor Migration Under Capitalism: The Puerto Rican Experience*. Nueva York, Monthly Review Press.
- Hobsbawm, Eric. 1991. *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Barcelona, Editorial Crítica.

- . 1989a. "Introduction: Inventing Traditions". *The Invention of Tradition*. 6ta ed. Eds. Eric Hobsbawm y Terence Ranger, Ed. Cambridge, Cambridge University Press. 1-14.
- . 1989b. "Mass-Producing Traditions: Europe, 1870-1914". *The Invention of Tradition*. 6ta ed. Eds. Eric Hobsbawm y Terence Ranger. Cambridge, Cambridge University Press. 263-307.
- Hostos, Eugenio María de. 1981. *La peregrinación de Bayoán*. San Juan, Editorial Edil.
- Ianni, Octavio. 1999. "Organización social y alienación". *África en América Latina*. 3ª ed. Ed. Miguel Moreno Fraginalls. Madrid, Siglo Veintiuno Editores. 53-102.
- Icken Safa, Helen. 1989. *Familias del arrabal*. San Juan, Editorial Universitaria.
- Iglesias, César Andreu. 1994. *Memorias de Bernardo Vega: contribución a la historia de la comunidad puertorriqueña en Nueva York*. 5ta ed. Ed. César Andreu Iglesias. San Juan, Ediciones Huracán.
- Jiménez de Wagenheim, Olga. 1999. *El grito de Lares: sus causas y sus hombres*. Traductor Carmen Rivera Izcoa. San Juan, Ediciones Huracán.
- Koonings, Kees y Dirk Kruit. 2001. "Introducción: la violencia y el miedo en América Latina". *Las sociedades del miedo. El legado de la guerra civil, la violencia y el terror en América Latina*. Eds. Kees Koonings y Dirk Kruijt. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca. 21-49.
- Laó-Montes, Agustín. 2001. "Mambo Montage: The Latinization of New York". *Mambo Montage: The Latinization of New York*. Eds. Agustín Laó-Montes y Arlene Dávila. Nueva York, Columbia University Press. 1-53.
- Lauria, Antonio. 1991. "Images and Contradictions: DIVEDCO's Portrayal of Puerto Rican Life". *CENTRO Journal of the Center for Puerto Rican Studies* III (1): 92-96.
- Laguerre, Enrique A. 1969. *La poesía modernista en Puerto Rico*. San Juan, Editorial Coquí.
- . 1968. *El jibaro de Puerto Rico: símbolo y figura*. Connecticut, Troutman Press.
- Lévi-Strauss, Claude. 1977. *Tristes tropiques*. Nueva York, Pocket Books.
- . 1969. *The Savage Mind*. 4ta ed. Chicago, Chicago Press.
- Lewis, Oscar. 1996. *La vida: A Puerto Rican Family in the Culture of Poverty*. Nueva York, Vintage Books.

- . 1968. *A Study of slum culture; backgrounds for La vida*. Nueva York, Random House.
- Leymarie, Isabelle. 1998. *Música del caribe*. Traductor Pablo García Miranda. Madrid, Ediciones Akal.
- Lippard, Lucy. 1990. *Mixed Blessings: New Art in a Multicultural America*. Nueva York, New York Press.
- López, Adalberto. 1980. "The Puerto Rican Diaspora: A Survey". *The Puerto Ricans: Their History, Culture and Society*. Ed. Adalberto López. Rochester, Schenkman Books, Inc. 313-343.
- López-Baralt, Mercedes. 1999. *El mito taíno: raíz y proyecciones en la amazonia continental*. 3ra ed. San Juan, Ediciones Huracán.
- López Rojas, Luis Alfredo. 2004. *La mafia en Puerto Rico: las caras ocultas del desarrollo, 1940-1972*. San Juan, Editorial Isla Negra.
- . 1998. *Luis Muñoz Marín y las estrategias del poder, 1936-1946*. San Juan, Isla Negra Editores.
- López Jiménez, Esteban. 1998. *Crónica del '98: el testimonio de un médico puertorriqueño*. Madrid, _____.
- Lorente Rivas, Manuel. 2007. *Etnografía antropológica del flamenco en Granada*. 2ª ed. Granada, Universidad de Granada.
- Lluch Vélez, Amalia. 1988. *La décima culta en la literatura puertorriqueña*. San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Manrique Cabrera, Francisco. 1977. *Historia de la literatura puertorriqueña*. San Juan, Editorial Cultural.
- Maldonado, A. W. 2006. *Luis Muñoz Marín: Puerto Rico's Democratic Revolution*. San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Malrieu, Philippe. 1971. *La construcción de lo imaginario*. Traductor Luis Alberto Martín Baro. Madrid, Ediciones Guadarrama.
- Marrero, Carmen. 1974. *Antología de décimas populares puertorriqueños*. San Juan, Editorial Cordillera.
- . 1968. *Luis Llorens Torres (1876-1944); vida y obra*. San Juan, Editorial Cordillera.
- Mathews, Thomas. 1976. *Puerto Rican Politics and the New Deal*. Nueva York, Da Capo Press.
- Memmi, Albert. 1996. *Retrato del colonizado*. Traductor J. Davis. 8va ed. Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- Méndez, Lourdes. 2003. *La antropología ante las artes plásticas. Aportaciones, omisiones, controversias*. Centro de Investigaciones Sociológicas. Madrid, Siglo Veintiuno Editores.

- Messinger Cypress, Sandra. 1980. "The Unveiling of a Nation: Puerto Rican Literature in the Twentieth Century". *The Puerto Ricans: Their History, Culture and Society*. Ed. Adalberto López. Rochester, Schenkman Books, Inc. 283-309.
- Mintz, Sydney W. 1999. "África en América Latina: una reflexión desprevenida". *África en América Latina*. 3ª ed. Ed. Miguel Moreno Fragnals. Madrid, Siglo Veintiuno Editores. 378-397.
- . 1985a. *Caribbean Contours*. Ed. Sydney W. Mintz y Sally Price. Baltimore, The John Hopkins University Press.
- . 1985b. *Sweetness and Power: The Place of Sugar in Modern History*. Nueva York, Penguin Books.
- . 1960. *Worker in the Cane*. Nueva Haven, Yale University Press.
- Mohr, Nicholasa. 1986. *Nilda*. Houston, Arte Público Press.
- Monreal, Pilar. 1996. *Antropología y pobreza urbana*. Madrid, Los Libros de la Catarata.
- Moore, Henrietta L. 1999. *Antropología y feminismo*. 3ª ed. Traductor Jerónima García Bonafé. Madrid, Ediciones Cátedra.
- Morales, Iris. 1998. "¡PALANTE, SIEMPRE PALANTE! The Young Lords". *The Puerto Rican Movement*. Eds. Andrés Torres y José E. Velasquez. Filadelfia, Temple University Press. 210-227.
- Moreno Fragnals, Manuel. 1996. "Aportes culturales y deculturación". *África en América Latina*. Ed. Miguel Moreno Fragnals. Madrid, Siglo Veintiuno Editores. 13- 33.
- . 1995. *Cuba/España España/Cuba: historia común*. Barcelona, Editorial Crítica.
- . 1999. *La historia como arma y otros estudios sobre esclavos, ingenios y plantaciones*. Barcelona, Editorial Crítica.
- Mörner, Magnus. 1967. *Race Mixture in the History of Latin America*. 3ª ed. Boston, Little, Brown and Company.
- Moscoso, Francisco. 1996. *Tribus y clases en el Caribe antiguo*. San Pedro de Macorís, Universidad Central del Este.
- Moya Pons, Frank. 2001. "La independencia de Haití y Santo Domingo". *Historia del Caribe*. Traductor Ángels Solá. Barcelona, Editorial Crítica, S.L. 9-38.
- Muñoz, María Luisa. 1966. *La música en Puerto Rico: panorama histórico-cultural*. Sharon, Troutman Press.
- Muñoz Marín, Luis. 1982. *Memorias: autobiografía pública, 1898-1940*. Prólogo por Jaime Benítez, palabras de Rómulo Betancourt, palabras

- de Roger Baldwin. San Juan, Universidad Interamericana de Puerto Rico.
- Navarro García, J. Raúl. 1999. *Puerto Rico a la sombra de la independencia continental (Fronteras ideológicas y políticas en el Caribe, 1815-1840)*. Sevilla, CSIC.
- Negrón-Portillo, Mariano. 1990. *Las turbas republicanas, 1900-1904*. San Juan, Ediciones Huracán.
- . 1981. *El autonomismo puertorriqueño: su transformación ideológica (1895-1914)*. San Juan, Ediciones Huracán.
- Newman, Simon P. 2001. "American Political Culture and the French and Haitian Revolutions: Nathaniel Cutting and the Jeffersonian Republicans". *The Impact of the Haitian Revolution in the Atlantic World*. Ed. David P. Geggus. Columbia, University of South Carolina Press. 72-89.
- Otero Garabís, Juan. 2000. *Nación y ritmo: "descargas" desde el Caribe*. San Juan, Ediciones Callejón.
- Ortiz García, Nilda S. 1977. *Vida y obra de Luis Lloréns Torres*. San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- Ortiz Rodríguez, Raquel. 2006. "La significación cultural de un Baquiné". *Conocimiento Local Comunicación e Interculturalidad. Antropología en Castilla y León e Iberoamérica, IX*. Ed. Ángel B. Espina Barrio. Recife, Fundación Joaquim Nabuco-II AC y L. 149-158.
- . 2005. "Memory Ricanstruction: Literary portfolios based on poetry created by José R. Alicea". *CENTRO Journal of the Center for Puerto Rican Studies XVII (2)*: 88-111.
- O'Connor, Francis V. 1969. *Federal Support for the Visual Arts: The New Deal and Now*. Connecticut, New York Graphic Society Ltd.
- . 1972. *The New Deal Art Projects: An Anthology of Memoirs*. Washington D.C., Smithsonian Institute Print.
- Pabón, Carlos. 2002. *Nación postmortem: ensayos sobre los tiempos de insoportable ambigüedad*. San Juan, Ediciones Callejón.
- Padilla, Elena. 1958. *Up from Puerto Rico*. Nueva York, Columbia University Press.
- Pané, Fray Ramón. 1991. *Relación acerca de las antigüedades de los indios (el primer tratado escrito en América)*. 9na ed. Ed. José Juan Arrom. Estudio preliminar, notas y apéndices, José Juan Arrom. Méjico, Siglo Veintiuno Editores.
- Pedreira, Antonio S. 2001. *Insularismo: ensayos de interpretación puertorriqueña*. San Juan, Editorial Plaza Mayor.

- . 1945. *El año terrible del 87: sus antecedentes y sus consecuencias*. San Juan, Biblioteca de Autores Puertorriqueños.
- . 1935. *La actualidad del jíbaro*. Boletín de la Universidad de Puerto Rico. Septiembre VI (1).
- Perea, Juan F. 2001. "Fulfilling Manifest Destiny: Conquest, Race, and the *Insular Cases*". *Foreign in a Domestic Sense: Puerto Rico, American Expansion, and the Constitution*. Eds. Christina Duffy Burnett y Burke Marshall. Durham, Duke University Press. 140-166.
- Pérez, Gina M. 2000. *The Near Northwest Side Story: Migration, Displacement, and Puerto Rican Families*. Berkeley, University of California.
- Pérez, Marvette. 1996. "La 'guagua': política, estatus, nacionalismo y ciudadanía en Puerto Rico". *América Latina en tiempos de globalización: procesos culturales y transformaciones sociopolíticas*. Ed. Daniel Mato, Maritza Montero y Emanuele Amodio. Caracas, CRESALC. 187-200.
- Pérez Herrero, Pedro. 1992. *América Latina y el colonialismo europeo (siglos XVI- XVIII)*. Madrid, Editorial Síntesis.
- Picó, Fernando. 1999. *De la mano dura a la cordura: ensayos sobre el estado ausente, la sociabilidad y los imaginarios puertorriqueños*. San Juan, Ediciones Huracán.
- . 1993. *Al filo del poder: subalternos y dominantes en Puerto Rico, 1739-1910*. San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- . 1987. *1898: La guerra después de la guerra*. San Juan, Ediciones Huracán.
- . 1986. *Historia general de Puerto Rico*. San Juan, Ediciones Huracán.
- . 1985. *Amargo café (los pequeños y medianos caficultores de Utuado en la segunda mitad del siglo XIX)*. San Juan, Ediciones Huracán.
- . 1983. *Libertad y servidumbre en el Puerto Rico del siglo XIX (los jornaleros utuadeños en vísperas del auge del café)*. San Juan, Ediciones Huracán.
- Pierre-Charles, Gerard. 1985. *El pensamiento sociopolítico moderno en el Caribe*. Méjico, Fondo de Cultura Económica.
- Poupey, Veerle. 1998. *Caribbean Art*. London, Thames and Hudson.
- Puerto Rican Forum. 1975. *The Puerto Rican Community Development Project*. Nueva York, Amo Press.
- Quintero Rivera, Ángel. G. 1986. *Conflictos de clase y política en Puerto Rico*. San Juan, Ediciones Huracán.

- 1988. *Patricios y plebeyos: burgueses, hacendados, artesanos y obreros. Las relaciones de clase en el Puerto Rico de cambio de siglo*. San Juan, Ediciones Huracán.
 - 1999. *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música tropical*. 2ª ed. Ciudad de México, Siglo Veintiuno Editores.
 - 1980. “Background to the Emergence of Imperialist Capitalism in Puerto Rico”. *The Puerto Ricans: Their History, Culture and Society*. Ed. Adalberto López. Rochester, Schenkman Books, Inc. 97-127.
- Quiñones, Ernesto. 2000. *Bodega Dream*. Nueva York, Vintage Contemporaries.
- Ramos de Santiago, Carmen. 1997. *El desarrollo constitucional de Puerto Rico: documentos y casos*. San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Ramírez, Guillermo. 1974. *El arte popular en Puerto Rico (En busca de las raíces de nuestra cultura)*. Nueva York, Colección Montaña.
- Ramírez, Yasmín. 2005a. “Nuyorican visionary: Jorge Soto and the evolution of an Afro-Taino aesthetic at Taller Boricua”. *CENTRO Journal of the Center for Puerto Rican Studies* XVII (2): 22-41.
- Reina Pérez, Pedro A. 2003. *La semilla que sembramos: autobiografía del proyecto nacional*. San Juan, Editorial Cultural.
- Ricoeur, Paul. 1999. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Traductor Gabriel Aranzueque. Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
- Rigual, Néstor. 1972. *Incidencias Parlamentarias*. San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- Riutort, Ana. 1999. *Historia breve del arte puertorriqueño*. 2ª ed. San Juan, Editorial Plaza Mayor, Inc.
- Rivera, Carmen Haydée. “Literatura of the Puerto Rican Diaspora: An Overview”. *Sargasso 2005-2006, II*: 1-9.
- Rivera, Daniel. 2005. *Agüeynaba y Ponce de León, ó, El jardín de Agüeynaba: canto épico*. San Juan, Editorial del Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- Rivera, Nelson. 1997. *Visual Artists and the Puerto Rican Performing Arts, 1950-1990*. New York, Peter Lang.
- Rivera, Raquel Z. 2004. “Elogio de la bomba de Nueva York”. *Claridad*, 21-27 oct.: 30.
- Rivera de Álvarez, Josefina. 1983. *Literatura puertorriqueña: su proceso en el tiempo*. Madrid, Ediciones Partenón.

- Roberts, Peter. 1997. "The (Re)Construction of the Concept of 'Indio' in the National Identities of Cuba, the Dominican Republic, and Puerto Rico". *Caribe 2000: Definiciones, identidades y culturas regionales y/ o nacionales*. Ed. Lowell Fiet y Janette Becerra. San Juan, Universidad de Puerto Rico. 99-120.
- . "What's in a Name, an Indian Name?" *Taino Revival: Critical Perspectives on Puerto Rican Identity and Cultural Politics*. Ed. Gabriel Haslip-Viera. Nueva York, Centro de Estudios Puertorriqueños, Hunter College. 57-73.
- Robiou Lamarche, Sebastian. 2003. *Táinos y Caribes. Las culturas aborígenes antillanas*. San Juan, Editorial Punto y Coma.
- Rodríguez, Augusto. 1935. "Rafael Hernández. El Cantor Puertorriqueño". *Brújula* I (3 y 4): 49-52.
- Rodríguez, Miguel. 1984. *Estudio arqueológico del Valle del Río Cagüitas, Caguas, Puerto Rico*. Caguas, Museo de la Universidad del Turabo.
- Rodríguez, Juan Carlos y Álvaro Salvador. 1987. *Introducción al estudio de la literatura hispanoamericana: las literaturas criollas de la independencia a la revolución*. Madrid, Akal, D.L.
- Rodríguez Castro, Maria Elena. 1993. "Foro de 1940: las pasiones y los intereses se dan la mano". *Del nacionalismo al populismo: cultura y política en Puerto Rico*. Eds. Silvia Álvarez-Curbelo y Maria Elena Rodríguez Castro. San Juan, Ediciones Huracán. 61-105.
- Rodríguez Tapia, Ismael E. 2005. *Rafael Hernández Marín: cantor de la afirmación nacional puertorriqueña*. San Juan, Publicaciones Yuquiyú, 2005.
- Rosa-Nieves, Cesáreo. 1983. *Voz folklórica de Puerto Rico*. Sharon, Troutman Press.
- Rosario Natal, Carmelo. 1994. *Luis Muñoz Marín y la independencia de Puerto Rico, 1907-1946*. San Juan, Producciones Históricas.
- Rosci, Marco. 1982. *Los murales de Rivera en México*. Madrid, CUPSA Editorial.
- Roth, Eugenio M. 2005. "Luis Llorens Torres and the Impossible Return: Identity, Conflict and Hope in the National Poem of Puerto Rico". *Journal of The American Academy of Psychoanalysis and Dynamic Psychiatry* 33 (2): 351-362.
- Rouse, Irving B. 1992. *The Táinos: The Rise and Decline of the People who Greeted Columbus*. New Haven, Yale University Press.
- Roy, Maya. 2003. *Músicas cubanas*. Traductor Iciar Alonso Araguas. Madrid, Ediciones Akal.

- Said, Edward. 1993. *Cultura e imperialismo*. Traductor Nora Catelli. Barcelona, Editorial Anagram.
- Salvador, Álvaro. 2002. *El impuro amor de las ciudades: (notas acerca de la literatura modernista y el espacio urbano)*. La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Sánchez Korrol, Virginia E. 1983. *From Colonia to Community*. Berkely, University of California Press.
- Sanmartín, R. 2005. *Meninas, espejos e hilanderas: ensayos en antropología del arte*. Madrid, Editorial Trotta.
- . 2004. "Goya y la cultura tradicional española en el cambio de siglo: entre la guerra y la esperanza". *Las raíces. Culturas tradicionales de España e Iberoamérica*. Ed. Ángel B. Espina Barrio. Centro de Cultura Tradicional Ángel Carril, Diputación de Salamanca. Salamanca, Gráficas Cervantes, S.A. 77-99.
- Santiago-Valles, Kelvin. 1994. "*Subject People*" and Colonial Discourses: *Economic Transformation and Social Disorder in Puerto Rico, 1898-1947*. Albany, State University of New York Press.
- Sevcenko, Liz. 2001. "Making Loisaída: Placing Puertorriqueñidad in Lower Manhattan". *Mambo Montage: The Latinization of New York*. Editores. Agustín Laó-Montes y Arlene Dávila. Nueva York, Columbia University Press. 293-317.
- Silén, Juan Ángel. 1980. *Historia de la nación puertorriqueña*. San Juan, Editorial Edil.
- Scott, James C. 2004. *Los dominados y el arte de la resistencia*. Traductor Jorge Aguilar Mora. Méjico, Ediciones Era.
- Silva Gruesz, Kirsten. 2002. *Ambassadors of Culture: The Transamerican Origins of Latino Writing*. Princeton, Princeton University Press.
- Smith, Rogers M. 2001. "The Bitter Roots of Puerto Rican Citizenship". *Foreign in a Domestic Sense: Puerto Rico, American Expansion, and the Constitution*. Eds. Christina Duffy Burnett y Burke Marshall. Dirham, Duke University Press. 373-388.
- Stanchich, Maritza. "Towards a Post-Nuyoricana Literatura". *Sargasso 2005-2006, II*. 113-121.
- Sued Badillo, Jalil. 1986. "Primera parte: Jalil Sued Badillo _Siglo XVI". *Puerto Rico negro*. Eds. Jalil Sued Badillo y Ángel López Cantos. San Juan, Editorial Cultural. 17- 57.
- . 1978. *Los caribes: ¿realidad o fábula?* San Juan, Editorial Antillana.

- Tapia y Rivera, Alejandro. 1946. *Mis memorias; o Puerto Rico como lo encontré y como lo dejo*. 2a ed. San Juan, Imprenta Venezuela.
- . 1986. *La palma del cacique: leyenda histórica de Puerto Rico*. San Juan, Cultural Puertorriqueña.
- . 1862. *El bardo de Guamaní: ensayos literarios*. Habana, Imprenta del Tiempo.
- Tiό, Teresa. 1998. "El cartel: arma de resistencia cultural". Hermandad de Artistas Gráficos de Puerto Rico. *Puerto Rico –arte e identidad*. Eds. Myrna Baez y José A. Torres Martínó. San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico. 213-246.
- . 2003. *El cartel en Puerto Rico*. Méjico, Pearson Education.
- Thomas, Brook. 2001. "A Constitution Fed by the Flag: The *Insular Cases* and the Metaphor of Incorporation". *Foreign in a Domestic Sense: Puerto Rico, American Expansion, and the Constitution*. Eds. Christina Duffy Burnett y Burke Marshall. Durham, Duke University Press. 82-103.
- Thomas, Piri. 1968. *Down These Mean Streets*. Nueva York, New American Library.
- Thompson, Donald. 2005. "Film Music and Community Development in Rural Puerto Rico: The DIVEDCO Program (1948-91)". *Latin American Music Review*. Austin, University of Austin Press. 26 (1): 102-114.
- Tocqueville, Alexis de. 1998. *El Antiguo Régimen y la Revolución*. Méjico, Fondo de Cultura Económica.
- Todorov, Tzvetan. 1991. *Nosotros y los otros. Reflexión sobre la diversidad humana*. Madrid, Siglo Veintiuno Editores.
- Torres, Andrés. 1998. "Introduction: Political Radicalism in the Diaspora –The Puerto Rican Experience". *The Puerto Rican Movement*. Eds. Andrés Torres y José E. Velázquez. Filadelfia, Temple University Press. 1-24.
- Torres Martínó, José A. 2006. "Escenas del país natal". *José Antonio Torres Martínó: voz de varios registros*. Ed. Margarita Fernández-Zavala. 115-138. San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- . 2001. *Mirar y ver: textos sobre arte y artistas en Puerto Rico*. San Juan, Editorial del Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- . 1998. "El arte puertorriqueño de principios del siglo XX". Hermandad de Artistas Gráficos de Puerto Rico. *Puerto Rico –arte e identidad*. Eds. Myrna Baez y José A. Torres Martínó. San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico. 63-82.

- Torres Penchi, Israel. 1995. "Centro Cultural Julia de Burgos: balance de sus contribuciones y sus limitaciones". *Siempre*. Nueva York. Feb. 6-26: 5.
- Torres-Rivas, Edelberto. 2001. "Epílogo: reflexiones sobre el terror, la violencia, el miedo y la democracia". *Las sociedades del miedo. El legado de la guerra civil, la violencia y el terror en América Latina*. Eds. Kees Koonings y Dirk Kruijt. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca. 297-312.
- Torruella, Susana. 1998. "Los artistas puertorriqueños en Los Estados Unidos: solidaridad, resistencia, identidad". Hermandad de Artistas Gráficos de Puerto Rico. *Puerto Rico –arte e identidad*. Eds. Myrna Baez y José A. Torres Martínó. San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico. 371-402.
- Traba, Marta. 1971. *Propuesta polémica sobre arte puertorriqueño*. San Juan, Ediciones Librería Internacional.
- Trapero, Maximiano. 1994. "El romancero y la décima juntos y enfrentados en la tradición de Canarias". *La décima popular en la tradición hispánica. Actas del Simposio Internacional sobre La Décima (Las Palmas, del 17 al 22 de diciembre de 1992)*. Ed. Maximiano Trapero. Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. 139-174.
- . 1996. *El libro de la décima. La poesía improvisada en el Mundo Hispánico*. Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- Trevor-Roper, Hugo. 1989. "The Invention of Tradition: The Highland Tradition of Scotland". *The Invention of Tradition*. 6ta ed. Eds. Eric Hobsbawm y Terence Ranger. Cambridge, Cambridge University Press. 15-42.
- Triás Monge, José. 2001. "Injustice According to Law: The *Insular Cases* and other oddities". *Foreign in a Domestic Sense: Puerto Rico, American Expansion, and the Constitution*. Eds. Christina Duffy Burnett y Burke Marshall. Durham, Duke University Press. 226-241.
- . 1999a. *Puerto Rico: las penas de la colonia más antigua del mundo*. San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- . 1999b. *Historia constitucional de Puerto Rico*. vol. 1. San Juan, Editorial Universitaria.
- . 1978. *El sistema judicial de Puerto Rico*. San Juan, Editorial Universitaria.
- Tugwell, Rexford G. 1977. *The Stricken Land: The Story of Puerto Rico*. Nueva York, Greenwood Press.

- Valle, Teresa del. 1997. *Andamios para una nueva ciudad. Lecturas desde la antropología*. Valencia, Ediciones Cátedra.
- Velásquez, Susana. 2004. *Violencias cotidianas, violencia de género*. 2ª edición. Buenos Aires, Paidós.
- Vidal, Teodoro. 1998. "La imaginaria popular: arte y tradición puertorriqueña". Hermandad de Artistas Gráficos de Puerto Rico. *Puerto Rico –arte e identidad*. Eds. Myrna Baez y José A. Torres Martín. San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico. 91-103.
- Wakefield, Dan. 1959. *Island, in the city: the world of Spanish Harlem*. Nueva York, Arno Press.
- Wallerstein, Immanuel. 2001. *Después del liberalismo*. 4ª ed. Traductor Stella Mastrángelo. Méjico, Siglo Veintiuno Editores.
- . 1998. *Impensar las ciencias sociales. Límites de los paradigmas decimonónicos*. Traductor Susana Guardado. Méjico, Siglo Veintiuno Editores.
- Zavala, Iris M. 2000. *El bolero. Historia de un amor*. Madrid, Celeste Ediciones, S.A.
- Zeno Gandía, Manuel. 1978. *La charca*. Prólogo y cronología Enrique Laguerre. Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- Zenón Cruz, Isabelo. 1975. *Narciso descubre su trasero*. Prólogo, Torres Santiago. 2 vols. Humacao, Editorial Furidi.

B. Tesis y Disertaciones

- Moreno, María-José. 1997. *Identity Formation and Organizational Change in Nonprofit Institutions: A Comparative Study of Two Hispanic Museums*. Tesis doctoral, Columbia University.
- Ortiz Rodríguez, Raquel M. 2004. *José R. Alicea and his Literary Portfolios: Imagery that Defies Oblivion*. Disertación de maestría, El Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe.
- Ramírez, Yasmín. 2005b. *Nuyorican Vanguard: Political Actions, Poetic Visions*. Tesis doctoral, City University of New York.
- Stanchich, Maritza. 2003. *Insular Interventions: Diasporic Puerto Rican Literature. Bilingualing Toward a Greater Puerto Rico*. Tesis doctoral, University of California.
- Wilson, Patricia L. 1984. *Puerto Rican Art in New York: The Aesthetic Analysis of Eleven Painters and their Work*. Tesis doctoral, New York University.

Wilkinson, Michelle Joan. 2001. *'In the Tradition of Revolution': The Socio-Aesthetics of Black and Puerto Rican Arts Movements, 1962-1982*. Tesis doctoral, Emory University.

C. Catálogos

- Ballester, Diógenes. 1990. "Annotated Chronology". *Taller Alma Boricua: Reflecting on Twenty Years of the Puerto Rican Workshop, 1969-1989*. Nueva York, El Museo del Barrio. 63-77.
- . "Social Political Implications". *Taller Alma Boricua: Reflecting on Twenty Years of the Puerto Rican Workshop, 1969-1989*. Nueva York, El Museo del Barrio. 20-27.
- Dimas, Marcos. 1990. "Taller Alma Boricua: Reflecting on Twenty Years of the Puerto Rican Workshop, 1969-1989". *Taller Alma Boricua: Reflecting on Twenty Years of the Puerto Rican Workshop, 1969-1989*. Nueva York, El Museo del Barrio. 10-15.
- Figueroa, Humberto. 2001. "Mensaje Curatorial". *Correspondencias... un diálogo con Ramón Frade*. Museo Universitario Dr. Pió López Martínez, Cayey, Colegio Universitario de Cayey. 4-6.
- Martorell, Antonio. 2001. "Presentación del director". *Correspondencias... un diálogo con Ramón Frade*. Museo Universitario Dr. Pió López Martínez, Cayey, Colegio Universitario de Cayey. 3.
- Pocock, Philip. 1980. *The Obvious Illusion: Murals from the Lower East Side*. Nueva York, George Braziller en asociación con el Cooper Union for the Advancement of Science and Art.
- Ramírez, Yasmín. 2001. "Cronología de El Museo del Barrio". *Voices From Our Communities. Perspectives on a Decade of Collecting at El Museo del Barrio*. June 12th - September 16th, 2001. Nueva York, El Museo del Barrio.

APÉNDICE DE IMÁGENES



Ramón Frade, *El pan nuestro*, 1905, óleo sobre tela.



Carlos Irizarry, *La transculturación del puertorriqueño*, 1975, óleo sobre tela.



Bibiana Suárez, #38 Papo y yo de jíbaro / Papo and I as Hillbilys, 1998, medio mixto.



**Bibiana Suárez #36 *El jíbaro de Frade / Frade's Hillbilly*,
1998, medio mixto.**



Bibiana Suárez #37 *Huck Finn /Hillbilly*, 1998, medio mixto.



**Bibiana Suárez #77 *Paret como jíbaro / Paret as Hillbilly,*
1998, medio mixto.**



Lorenzo Homar, *Emblema Oficial del Instituto de Cultura*
(primera versión), 1956.



Lorenzo Homar, *Emblema Oficial del Instituto de Cultura*
(segunda versión), 1961-62.



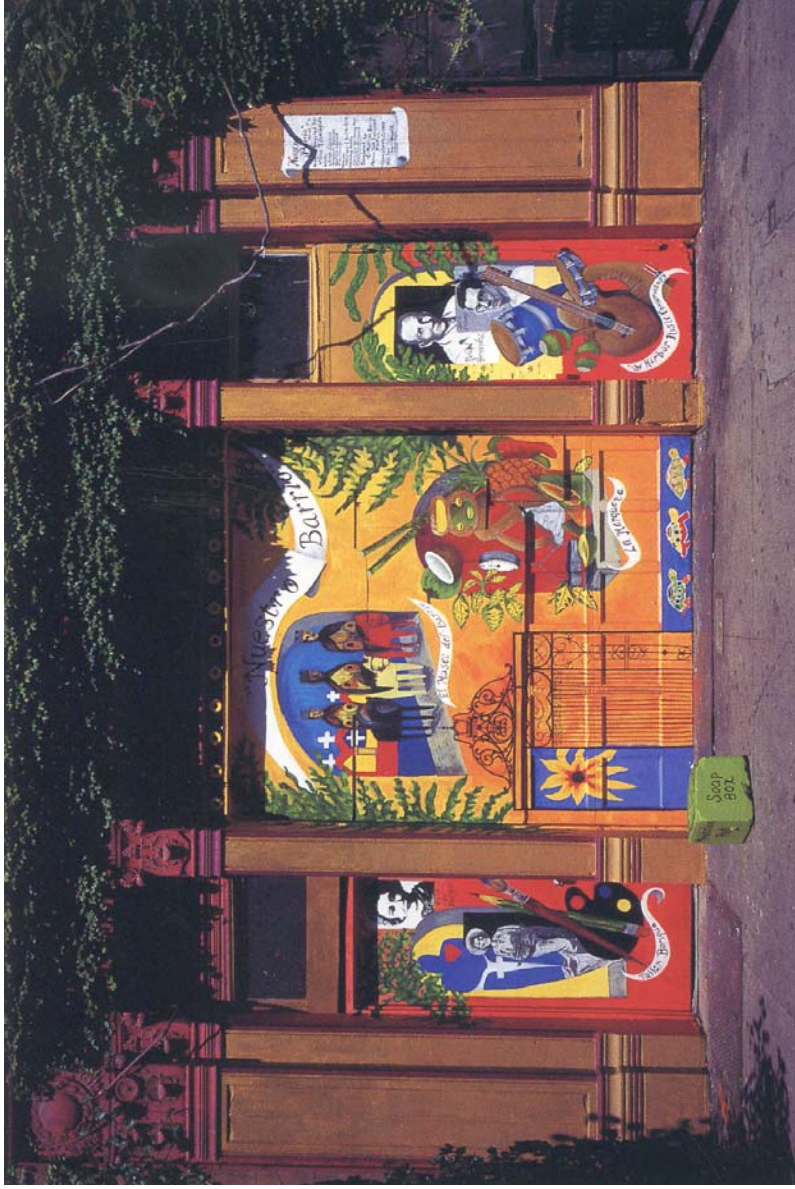
Jorge Soto, *Untitled (seal of the Instituto for Puerto Rican Culture)*, 1975.



Marcos Dimas, *El Taller Boricua* (1970-1971), serigrafía.



Joseph Stephensen, Avenue C Mural, 1982, acrilico.



María Domínguez, *Nuestro barrio*, 1998, acrílico.



María Domínguez, El pueblo cantor, 1994, acrílico.



María Domínguez, Baile bomba, 1983, acrílico.



Maria Dominguez, Baile bomba, 1983, acrílico.



María Domínguez, Bronx Allegory, 2007, acrílico.